

BULLETIN_{1~2}/98



UMĚLECKO HISTORICKÁ SPOLEČNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH / CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

Redakce se omlouvá za zpoždění při vydávání Bulletinu UHS v roce 1998

Lubomír Slavíček: Zpráva o činnosti za r. 1997

Podobně jako v předchozích letech se hlavní aktivity UHS v roce 1997 soustřeďovaly zejména na práci výboru a na pokud možno pravidelné vydávání Bulletinu UHS. Výborové schůzky se konaly na tradičním místě v Ústavu pro dějiny umění v Celetné ulici 20 víceméně v pravidelných termínech, 1x za dva měsíce; v případě potřeby byla svolána mimořádná schůze. Tyto schůzky, jejichž termíny jsou zveřejňovány na stránkách Bulletinu, měly by sloužit také k přímému kontaktu členů UHS s výborem. Na setkáních výboru UHS se kromě běžné agendy řešila řada aktuálních otázek spjatých s životem a problémy oboru. O většině z nich, stejně jako o reakcích výboru na jednotlivé „causy“ (např. v souvislosti s aktivitami Pražského grémia, s reorganizací v Národní galerii, nebo s otázkami honorování práce historiků umění), byli členové bezprostředně informováni prostřednictvím našeho Bulletinu. Značnou pohotovost a také nespornou akceschopnost prokázal výbor UHS v březnu 1997, kdy se v neuvěřitelně krátké době podařilo ze zástupců ústředních muzejních, galerijních a památkářských institucí (Národní muzeum, Umělecko-průmyslové muzeum, Národní galerie, Státní ústav památkové péče) sestavit pracovní skupinu, která vypracovala společné stanovisko k věcnému záměru novely zákona č. 71/94 Sb. o prodeji a vývozu předmětů kulturní hodnoty. Šlo o problém, který byl zásluhou ředitelky Umělecko-průmyslového muzea dr. Heleny Koenigsmarkové diskutován již na valné hromadě za rok 1996 v Lapidáriu Národního muzea. Za jeden z úspěchů výboru UHS lze považovat dořešení otázky Národního komitétu pro dějiny umění. Po resignaci dosavadního komitétu došlo 27. června 1997 při UHS ke konstituuování nového Národního komitétu; jeho členy se stali jednak 3 významné osobnosti oboru (dr. Eliška Fučíková a dr. Lubomír Konečný, kteří jsou našimi zástupci v CIHA, a prof. Petr Wittlich), a spolu s nimi také 4 členové výboru UHS (dr. Kaliopi Chamonikola, dr. Marie Klimešová-Judlová, doc. Jiří Kropáček a doc. Lubomír Slavíček), kteří budou v komitétu působit pouze po dobu své práce ve výboru UHS. O prestiži UHS svědčí i její přijetí do Rady českých vědeckých společností, které pomůže mj. řešit i otázku placení příspěvků za české zástupce v CIHA a RIHA. UHS se stala rovněž zakládajícím členem Brněnského grémia a jako její zástupce byl výborem delegován doc. Jiří Kroupa ze Semináře dějin

Lubomír Konečný: Divák v Londýně

Zatímco standardní dějiny umění svůj program již tradičně soustřeďují na formální komponenty uměleckého díla, a ikonografie lokalizuje jeho obsah buď do autorské intence nebo do „objednavatelova“ programu, čím dál tím významějšího místo mezi recentně konstruovanými zájmy naší disciplíny se dostává pro-

and theatre in European painting“, v níž podal stručnou historii „scénografické“ koncepce obrazu, vědomě počítající s fixní pozicí diváka, od dosud ne zcela zřetelných antických počátků až k Giottovi. V následujícím referátu, nazvaném „Opening an image“, pak Georges Didi-Huberman (Ecole des Hautes Etudes en Sciences

Sociales, Paříž) fascinujícím způsobem analyzoval „temné“ stránky florentského humanismu, když s pomocí Freudových definic izolace a neurózy interpretoval nečekaně „sadistické“ — a diváka šokující — elementy některých Botticelliho obrazů. Zatímco Sigmund Freud určil jako jeden z příznaků neurózy strach z dotyku, Geraldine A. Johnson (Harvard University) se zabývala úlohou hmatu ve zkušenosti diváka raného novověku se sochařským dílem: „Tactility: encountering sculpture in early modern Italy“. Christopher S. Wood (Yale University) obrátil svým referátem



Kostel sv. Michaela (k článku na str. 3)

blematické diváka. Exponenti tohoto přístupu vycházejí z předpokladu, že mezi prvky, které konstituují význam uměleckého díla patří také jeho recepce — a to jak ta, která je „anticipována“ již jeho tvůrcem (a tedy spoluurčuje formu a obsah jeho výtvaru), tak ta, která je součástí jeho následující „historie“. Tato recepce se realizuje ve specifickém kontextu, který je dán okolnostmi vzniku a následné existence uměleckého díla. Předmětem „recepčních“ dějin umění potom jsou rozmanité, v historii se proměňující kontexty, v jejichž silovém poli díla fungují, a především různé strategie toho, jak umělci — a následně diváci a interpreti — na tyto kontexty reagují. Hlavním nástrojem těchto reakcí bylo a je zohlednění pohledu diváka. Této problematice byla věnována konference The Beholder: The Experience of Art in Early Modern Europe, které se ve dnech 5.-6. června konala na Warburgově ústavu v Londýně. Její program připravili Thomas Franzenberg (University of Leicester) a Robert Williams (University of California, Santa Barbara);¹ finanční podporu poskytla americká Kress Foundation. Jednání bylo rozděleno do tří půldeních sekcí, v nichž bylo předneseno vždy po čtyřech referátech. První sekci otevřel David Summers (University of Virginia) přednáškou „The heritage of Agatharcus: on naturalism

„The credulous beholder: German humanism and the image“ pozornost auditoria za Alpy, když se soustředil na sérii paradoxů, které podle něj charakterizují postoj k umění v Německu 1. poloviny 16. století.² Wood označil zde vznikající díla jako „beholder friendly images“, jejichž nápadná „somatická dimenze“ je důsledkem zvýšené pozornosti, kterou jejich tvůrci věnovali takovým prostředkům apelu na tělesnost diváka jako jsou pohledy, gesta, perspektiva etc. Tato díla se jeví jako zaalpská verze humanistického umění renesanční Itálie, ale podle Wooda reflektovala spíše zájmy pozdně středověké církve, poněvadž ideální uměleckou formou německých humanistů byl čistý text, resp. epigraficky komponovaný nápis. Druhou sekci konference zahájily dvě přednášky věnované Michelangelovým plastikám v Nové sakristii kostela S. Lorenzo ve Florencii. Nejprve se Hubertus Günther (Universität Zürich) pokusil popsat a definovat „Contemporary perception of Michelangelo's works“. Rozborem soudobých reakcí dospěl k přesvědčení o „minimalistickém“ čtení těchto plastik. Jejich „literary meaning“ (ve smyslu invenzione) podle Günthera do značné míry spočívá na expresivních a sensuálních kvalitách a má velmi obecný, „topoický“ charakter, blízký duchu antických epitařů („Čas ničí život“). Raphael Rosenberg (Albert-Ludwigs-

Universität Freiburg) se stejné problematice věnoval z poněkud odlišného hlediska. Medicejská kaple, ačkoliv byla privátním prostorem, díky Michelangelovým plastikám po roce 1561 fungovala spíše jako muzeum. Rosenberg prezentoval korpus asi padesáti kreseb, jejichž autoři ca. v letech 1560-1610 zaznamenali sochařská díla v Nové sakristii a interpretoval je ve světle soudobých popisů týchž plastik. Jeden z organizátorů konference, Robert Williams, potom velmi subtilně, ve světle uměleckých teorií cinquecenta, interpretoval „Bronzino's gaze“. Obzvláště stimulující byla diskuse k tomuto referátu, kde z pléna zazněla idea, že nápadný styl tohoto umělce by mohl být interpretován jako tzv. „styl-sig-natura“. V posledním příspěvku druhé sekce se Martina Hansmann (Kunsthistorisches Institut, Florencie) znovu zabývala programem, kterým Giovanni Battista Agucchi roku 1602 doprovázel svou objednávku obrazu znázorňujícího „Erminii mezi pastýři“ od Ludovica Carracciho.³ Pečlivý rozbor tohoto textu a korespondence následující po dodání obrazu, poskytl neobyčejně detailní vhled do představ „učeného“ diváka počátku 17. století o vztahu mezi umělcem a objednavatelem. Třetí a poslední sekci odstartovala Dalia Judowitz (Emory University, Atlanta),⁴ která hovořila na téma „Georges de La Tour: the enigma of the visible“. Její interpretace představila fascinující dílo tohoto umělce jako tvorbu, která „questions the primary of the visible“, a — v souladu s touto premisou — znamená delikátní souhrn vizuálního a aurálního, která určuje i divákovu recepci. Zatímco tato rekonstrukce reakce diváka byla zcela „virtuální“, materiál, o který se opřel Thomas Frangenberg představuje jedno ze specifik umělecké scény v Římě 17. století („Looking up: Italian ceiling painting in seventeenth-century pamphlets“).⁵ Tisky, kterými byly doprovázeny významné freskařské projekty poskytují jedinečnou příležitost k rekonstruování toho, jak je viděl současný divák, a nám nezbyvá než litovat, že — pokud je známo — obdobný materiál z barokních Čech neexistuje. Frangenbergem použité texty ukazují, že pochopení barokních fresek bylo z hlediska diváka obtížné i tam, kde se jejich ikonografie nejvíce jeví jako obzvláště záhadná. Následující přednáška Michaela Baxandalla předtavovala jeden z vrcholů konference: „Painting and the psychology of visual attention, 1700-1750“. Ačkoliv Baxandall představil neobyčejně subtilní čtení formálních kvalit Chardinových obrazů ve světle teorií Christiana Wolffa (Psychologia Rationalis, 2. vyd. 1740) a Etienna de Condillac (Traité des sensations, 1754), velmi vehementní diskuse vyvolaná jeho referátem ukázala neochotu některých historiků konstruovat historického diváka na základě filozofických (i když dobových) textů. Zasedání pak uzavřela Giovanna Perini (Università di Roma) neobyčejně instruktivním rozbohem toho, jak citlivě a rozmanitě Reynolds reagoval na umělecká díla, s nimiž se seznámil z svého pobytu v Itálii („The problem of art reception in Sir Joshua Reynolds' oeuvre: theory and praxis“).⁶ Souhrně lze konstatovat, že konference se soustředila se na jedno ze „žhavých“ témat našeho oboru a přivedla za řečnický pult celou řadu jeho nejinspirativnějších reprezentantů.⁷ Již výběr řečníků signalizoval velmi promyšlenou koncepci, která — alespoň do

jisté míry — vyšla vsříc umělecko-historickému pragmatismu hostující instituce. Je totiž zcela nepředstavitelné, aby obdobně zaměřené setkání historiků umění ve Spojených státech pominulo jakoukoliv zmínku např. Lacanova pojetí „pohledu“ v jeho Čtyřech základních pojmech psychoanalýzy.⁸ Na druhé straně je však třeba ocenit, že tato „divácká“ konference nestrnila žádnému teoretickému směru a posluchačům předvedla poměrně vyvážený obraz nejrůznějších aktivit na tomto poli. Výjimkou nebylo ani bádání o umění renesance a baroka, které se obvykle jeví jako chudý příbuzný daleko více teoreticky orientovaného studia 19. a 20. století. Francouzsky inspirovaná „hard theory“ se nejvíce uplatnila v některých amerických příspěvcích (zejm. Wood a Judowitz), zatímco zazněly také odkazy na starší, ale dnes již klasické práce Michaela Frieda z roku 1980 a Johna Shearmana z 1992,⁹ a potažmo na „recepční“ dějiny umění, které v Německu v návaznosti na Aloise Riegla reprezentuje především Wolfgang Kemp.¹⁰

Poznámky:

1. Frangenberg je autorem knihy *Der Betrachter: Studien zur florentinischen Kunstillustration des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990; Williams nedávno publikoval pozoruhodnou práci *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne*, Cambridge-New York-Melbourne 1997, kde viz zejm. kapitulu „Style, Decorum, and the Viewer's Experience“ (s. 73-122). 2. Srov. také nejnovější studii téhož autora „Early Archaeology and the Book Trade: The Case of Peutingera's Romanae vetustatis fragmenta (1505)“, *Journal of Mediaeval and Early Modern Studies*, XXVIII, 1998, s. 83-118. 3. C. Whitfield, „A Programme for ‚Erminia and the Shepherds‘ by G.B. Agucchi“, *Storia dell'arte*, 19, 1973, s. 217-29; A. Vannugli, „Ludovico Carracci: Un'Erminia ritrovata e un riesame della committenza romana“, *ibidem*, 59, 1987, s. 47-69. 4. Tato autorka recentně publikovala knihu *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Los Angeles 1997. 5. Viz např. studii téhož autora „The Geometry of a Dome: Ludovico David's Dichiarazione della pittura della cappella del Collegio Clementino di Roma“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVII, 1994, s. 191-208. 6. Autorka tak navázala na svou starší studii „Sir Joshua Reynolds and Italian Art and Art Literature“, *ibidem*, LI, 1988, s. 141-68. 7. Recentně viz např. J. Cray, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge-Los Angeles-London 1992; a S. Kern, *The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900*, London, 1996. 8. Pro základní přehled této problematiky, viz alespoň M. Olin, „Gaze“, in *Critical Terms for Art History*, ed. R.S. Nelson & R. Schiff, Chicago 1996, s. 208-19. 9. M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles-London 1980; J. Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992. 10. Viz alespoň jeho studie „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, in *Der Betrachter ist im Bild*, ed. M. Kemp, Berlin 1992, s. 7-27; a „Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, ed. H. Belting et al., Berlin 1988, s. 240-57.

Lubomír Slavíček: Zpráva o činnosti za r. 1997 pokračování ze str. 1

umění na filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Jedním z problémů, jimiž se výbor UHS na svých jednáních opakovaně zabýval, byla otázka lepšího organizačního zajištění chodu Společnosti, zejména zlepšení kontaktu s členskou základnou, správy financí, organizačního zajištění agendy výboru atd., neboť je skutečností, že práce UHS a jejího výboru je stále založena na entuziasmu poměrně malého okruhu členů Společnosti. Nicméně i ten největší nadšenec se pod náporom mnoha drobných povinností po čase unaví a to vede k omezení jeho aktivit. Proto výbor UHS zvažoval např. možnost užšího organizačního propojení s Ústavem dějin umění AV ČR, který dosud všestranně vycházel vsříc právě organizačním potřebám Společnosti (především poskytnutí prostor, technická pomoc při vydávání Bulletinu). Ovšem po jednáních s ředitelem Ústavu dr. Vojtěchem Lahodou se tato cesta ukázala jako málo schůdná, zejména také vzhledem ke členství UHS v Radě českých vědeckých společností při AV ČR. A protože ani eventuální placeného pracovníka (tajemníka) UHS nepřichází pro omezené finanční možnosti do úvahy, bude výbor UHS tuto situaci řešit kooptací nového člena výboru, který bude schopen a ochoten se tohoto náročného úkolu ujmout. Samozřejmě, že ideálním řešením by bylo zvýšení podílu volentérů z řad členů UHS na některých činnostech Společnosti, např. při vydávání a distribuci Bulletinu, při přípravě valné hromady apod. Při svém založení na počátku devadesátých let si UHS vytyčila řadu ambiciózních úkolů. Patřila k nim mj. koordinace badatelských úkolů jednotlivých umělecko-historických pracovišť, projednávání a rozšiřování výsledků současného umělecko-historického bádání, podpora badatelské práce, informace o výsledcích vědecké a odborné publikační činnosti, součinnost při obsazování umělecko-historických míst všeho druhu, dále zřízení informačního centra, které by mělo za úkol shromažďovat informace o pracovních příležitostech, studijních pobytech, doktorandském a postgraduálním studiu, stážích a stipendiích. I když v dnešní době, kdy již bohužel vyprchalo počáteční nadšení z existence samostatného profesního sdružení historiků umění v českých zemích, není právě snadné původní předsevzetí ve větší míře naplňovat, můžeme nicméně konstatovat, že se alespoň některé z tehdy vytyčených cílů, byť pochopitelně v poněkud omezené podobě, daří uskutečňovat. Ve většině případů tomu tak je především zásluhou našeho periodika - Bulletinu UHS, jemuž výbor v aktivitách Společnosti přikládá přednostní význam, a samozřejmě značné obětavosti těch, kteří mají zásluhu na jeho vydávání. Již na poslední valné hromadě byli členové UHS seznámeni s představou nově zvoleného výboru o jeho obsahové náplni; a tyto záměry jsme se podle možností snažili v ročníku 1997 také naplnit, byť z technických a částečně i ekonomických důvodů jsme museli sáhnout k zhuštěné formě dvojčísel. Toto řešení, snažící se samozřejmě o zachování celkového rozsahu ročníku, však nutně ovlivnilo jednu z hlavních vytyčených zásad, totiž poskytovat pokud možno co nejaktuálnější informace ze života a činnosti UHS a našeho oboru. Rozmanitost a zejména aktuálnost těchto sdělení je

ovšem přímo odvislá od aktivního podílu všech členů UHS a proto redakční rada Bulletinu bude i nadále vděčná za příspěvky jakéhokoliv rozsahu a samozřejmě také za informace a podněty, které ji pomohou při koncipování jednotlivých čísel. Pozornost výboru UHS při jeho setkáních koncem roku se pochopitelně soustředila také na přípravu valné hromady za rok 1997. Vzhledem ke skutečnosti, že v jejím programu nebyly plánovány žádné závazné procedurální záležitosti (volba nového výboru nás čeká až na počátku roku 1998), rozhodl se výbor UHS svolat valnou hromadu mimo své oficiální sídlo. Stalo se tak v krátkých dějinách UHS již po druhé, první tzv. výjezdní zasedání se konalo v 1995 v Olomouci při příležitosti otevření expozice starého umění v tamním Muzeu umění. V letošním roce se výbor rozhodl o experiment, když se valná hromada konala pouze v Brně, a nikoliv na dvakrát jako v prvním případě, tj. v Praze a opakovaně ve druhém zvoleném místě. Co vlastně vedlo výbor UHS k podobnému rozhodnutí. Odpověď na tuto otázku v podstatě obsahuje statut UHS, v němž se mj. hovoří, že Společnost sdružuje pracovníky v oboru dějin umění, kteří působí v různých místně velmi vzdálených pracovištích a tímto sdružením tak vytváří povědomí oborové pospolitosti. Navíc pamětníci zakládání UHS si dobře pamatují na hlasy volající po založení případných poboček v jednotlivých regionech. Tato cesta se v současné době ukazuje nad možností UHS, ale i našeho oboru (pokud bychom se ovšem nespokojili s pouhým formálním ustanovením). Onoho nepochybně potřebného povědomí příslušnosti k oboru lze dosáhnout mnohem snadněji tím, že čas od času naše společné setkání opustí Prahu a realizuje se jinde, zejména v místech, která právě nabízejí možnost seznámit se s pozoruhodnými výsledky odborné činnosti našich kolegů v muzeích, galeriích, případně památkové péči nebo na vysokých školách. To byl také důvod volby Brna jako místa konání valné hromady za rok 1998, neboť zde byla po mnoha letech opětovně zpřístupněna nová expozice Muzea města Brna na Špilberku, představující brněnské výtvarné umění od renesance po modernu. Tuto zajímavou nabídku ještě rozšiřují dvě stále recentní expozice Moravské galerie v Pražské paláci a v Místodržitelském paláci, které zveřejňují podstatnou část jejich sbírek starého a moderního umění. Moravská galerie navíc ochotně poskytla ideální prostor pro jednání valné hromady v nově rekonstruovaném přednáškovém sále bý. Moravského uměleckoprůmyslového muzea na Husově ulici. V této souvislosti je nutno konstatovat, že s myšlenkou na uspořádání valné hromady mimo Prahu přišli souběžně také někteří moravští členové UHS, kteří navrhli její konání právě v Brně a také ve Znojmě. Konečnou volbu Brna ovlivnila ještě jedna okolnost, když právě ve stejném termínu vrcholily oslavy 70. výročí založení samostatného Semináře dějin umění na Masarykově univerzitě. Jako každý rok se i na sklonku roku 1997 zabýval propůjčením ceny Josefa Krásky, která je určena českému historiku umění mladšímu 40 let za významný badatelský počín v oboru dějin umění. Při svém zvažování se výbor tentokrát rozhodl udělit tuto cenu ne za jeden závazný výsledek, ale přihlídnout k celé dosavadní umělekohistorické činnosti několika kandidátů na toto ocenění. Výbor UHS by napříště uvítal případné návrhy a doporučení komu udělit tuto cenu za r.1998.

Jiří Pešek: Kauza tzv. rekonstrukce kostela sv. Michaela Archanděla na Starém Městě pražském

Kostel sv. Michaela Archanděla v těsné blízkosti Staroměstského náměstí čp. 460 (pčkat. 413/1) s přilehlým objektem pčkat. 417, k němuž náleží rozsáhlé pohřebiště, patří k nejcennějším kulturně-historickým památkám českého státu. Byl vždy vysoce hodnocen jako autentická součást širšího okolí národní kulturní památky Staroměstského náměstí, patří pod ochranu UNESCO. Proto má své pevné místo v pokladnici evropských kulturních hodnot. Význam a důležitost kostela mimořádně vzrostly objevením znamenitých stavebních prvků z doby gotické (např. nejvyšší gotický portál v Praze) a zvláště pak odhalením části předchozí románské baziliky s přilehlými středověkými prvky (studna, věž), jež patřila k největším a nejdůležitějším sakrálním stavbám v Praze. Nový kulturně-duchovní rozměr jedinečnosti této sakrální památky vyplývá ze skutečnosti, že je jedním z mála hmatatelných, živoucích svědků duchovní kontinuity, jež spojuje počátky českého kulturního prostředí s kořeny evropské křesťanské tradice a vzdělanosti.

Založení kostela spadá již do druhé poloviny 12. století. V dalších stavebních fázích byl původně jednoduchý kostelík proměněn v rozlehlou románskou baziliku s přistavěnou věží. Gotickou podobu síňového chrámu s nádherným, bohatě zdobeným portálem kostel získal ve 14. století (1330-1360). V baroku (kolem 1750) se stal organickou součástí architektonicky uzavřeného útvaru v samém srdci Starého Města, kláštera servitů, kteří zde pečovali o rozvoj umění a vědy. Výnosem císaře Josefa II. byli servité ze svého působiště vyhnáni (1796). Kostel však nebyl předán pro vhodné světské využití dle požadavků Kodexu kanonického práva. Nezrušitelné posvátné místo kostela bylo redukováno na pohřebiště s hroby servitů, měšťanů a významných osobností Starého Města pražského, českého i cizího původu. Později byl využíván jako skladiště, manufaktura na výrobu papíru a před koncem komunistické éry jako sklad „drobného zboží“. Neexistuje však žádný spolehlivý doklad o jeho „odsvěcení“ (naopak existuje expertní posudek Liturgického institutu z 23. 2. 1998 potvrzující trvalou posvátnost posvěceného místa), a proto označení „bývalý“ kostel je zcela nepatřičné. Přesto figuruje m. j. v textu nájemní smlouvy mezi Národní knihovnou České republiky (NK ČR) a firmou Kontakt Moravia, a.s. Hodonín. V r. 1982 svěřuje Ministerstvo kultury České republiky (MK ČR) kostel sv. Michaela Archanděla do správcovské péče NK ČR (tehdy Státní knihovna ČSR), čímž se tato stává vykonavatelem práva hospodaření k majetku ČR. Tento krok byl z hlediska potenciálního funkčního využití pro účely knihovnických fondů naprosto nevhodný, neboť pouze zhoršoval finanční situaci této instituce. Po restauraci demokratických poměrů v Československu český primas arcibiskup František kardinál Tomášek a řád servitů veřejně podporují (listopad 1990) vhodné světské využití kostela sv. Michaela Archanděla (kardinál Miloslav Vlk se komerčnímu využití kostela brání ostrým protestem zasláným ministru kultury ČR 16. 4. 1998). Ve stejném duchu doporučuje rehabilitovat celý areál kláštera servitů včetně kostela také MK ČR (červen 1991). Ředitel NK ČR V. Balík se však pod tlakem finanční tísně rozhodne prodat chrám v aukci. 27. 10. 1993 organizuje aukční a realitní agentura GAVLAS dražbu kos-

tela sv. Michaela Archanděla, jejímž vítězem se stává firma Milko, která za něj má zaplatit 133 mil. korun. Proti prodeji a komercializaci kostela (včetně bývalého kláštera) se resolutně staví akademická, odborná i laická veřejnost: profesori a studenti UK v čele s rektorem R. Paloušem, ředitel Ústavu dějin umění AV ČR V. Lahoda, Státní ústav památkové péče - ředitel J. Štulc, fakulta architektury ČVÚT, generální převor Řádu servitů v Římě H. M. Moons a řada dalších právnických i fyzických osob. Protestní akce včetně stávků studentů a kriminologické prověření vítězné firmy vedou k anulování výsledku dražby a kostel je za předem stanovených podmínek pronajat NK ČR na dobu minimálně 30 let společnosti KONTAKT MORAVIA, a.s. se sídlem v Hodoníně, která dle nájemní smlouvy převádí všechna práva a povinnosti na svou dceřinnou firmu KONTAKT MORAVIA EVROPA, s.r.o. (KME), jež se posléze transformuje na společnost MICHAL PRAHA, s.r.o. (MP) s majoritním podílem rakouského kapitálu (Jerri Nowikovsky). V roce 1994 předkládá KME studii na rekonstrukci kostela a na jeho bankovní využití. Tento záměr je schválen stanoviskem ředitele PÚPP P. Pirkla a závaznými rozhodnutími vedoucí Odboru památkové péče Magistrátu hl.m. Prahy (OPP MHMP) J. Knižkové z 21.6.1994 a 22.6.1995. Následně je Odborem výstavby Obvodního úřadu Městské části Praha 1 (OVOÚMČP-1) vydáno stavební povolení dne 24.7.1995. V důsledku nové vlny kritiky a odporu relevantních kulturních institucí (m.j. na přímý podnět Klubu za Starou Prahu podaný MK ČR) je pravomocné rozhodnutí OPP MHMP ze dne 22.6.1995 zrušeno verdiktem MK ČR dne 15.7.1996, který nabývá právní moci výsledky rozkladové komise MK dne 12.3.1997. Tím se sice podaří zabránit přestavbě kostela na banku (je příznačné, že jediná dochovaná freska v kostele znázorňuje scénu „Vyhnání kupců z chrámu“), nikoliv však jeho další a paradoxně ještě rozsáhlejší devastaci, což prakticky potvrdil v MF dnes ze dne 26. 1. 1998 i sám ředitel PÚPP P. Pirk: „...to bude znamenat větší stavební a technické zásahy než v případě banky“. OPP MHMP vydává dne 20.6.1997 nové závazné stanovisko, na jehož základě OVOÚMČP-1 uděluje firmě MP (= transformovaná KME) dne 25.6.1997 Povolení změny stavby před jejím dokončením. Toto povolení petrifikuje přestavbu kostela pod záminkou tzv. „kulturního využití“ na multimediální show „Disneylandovský“ projekt nazvaný „The St. Michael Mystery“ je prezentován jako neformální ztvárnění českých dějin. Po technické stránce znamená masivní devastáční zásahy do podstaty celého chrámu (interiéru i exteriéru) a z hlediska kulturně-duchovní dimenze jeho devalvaci respektive zneuctění jako sakrálního prostoru, jímž stále zůstává. Realizace multimediální show způsobila vysoké, obtížně vyčíslitelné nevrátné i vratné škody na třech úrovních:

1. archeologické - nedostatečný průzkum bez adekvátní dokumentace předepsané ze zákona. Vedoucí archeologického výzkumu V. Huml ve své regulérní zprávě z r. 1997 m. j. napsal, že v jižní části obvodového zdiva gotické fary byl vyloučen otvor pro vstup k trafostanici a plášť středověké studny byl ubourán o 70 cm, ačkoli v obou případech se jedná o samostatné kulturní památky zapsané MK v témže roce 1997.
2. architektonické - zmrzačení prostorů lodí hrubými staveb-

ními zásahy, narušení statiky barokizovaných gotických pilířů i obvodových zdí přepatrováním ocelovými konstrukcemi, inženýrskými sítěmi pro rozsáhlý restaurační provoz v půdním prostoru, deformace tvaru střechy zotvorené 12 zakázanými vikýři včetně nedodržení příkázaného typu její krytiny atd. Tyto a další zásahy jsou v příkrém rozporu s původními nařízeními MK ČR ze dne 29.3.1994, jež jasně vytyčují mantinely stavebních prací, a jimiž bylo vkládání jakýchkoliv konstrukcí trvalého charakteru do interiéru kostela jednoznačně zakázáno.

3. pietní - rozvrácení a zničení hrobů zde pochovaných servitů i významných představitelů středověké Prahy měšťanského či šlechtického původu, obsahujících cca 11m³ kosterních ostatků, včetně znehodnocení části jejich vybavení (cenné předměty zemřelých); - destrukce interiéru kostela, zcela nevhodná technická zařízení a dekorace, způsob využití ostře kontrastující s původním posláním a funkcí kostela. Pozn.: S ohledem na mimořádnou závažnost pietně-archeologické dimenze je této kategorii věnována detailní pozornost. Přípravovaný akt přestěhování (vyhoštění) ostatků servitů a významných představitelů Starého Města pražského doby barokní i gotické z místa jejich posledního odpočinku v konsekrované půdě kostela sv. Michaela Archanděla do podzemí sousedního sekulárního domu (ve správě J. Jaroměřského) uskutečnilo dne 28.11.1997 Muzeum hl.m. Prahy, zastoupené výše zmíněným vedoucím archeologického výzkumu v předmětném kostele V. Humlem, který oficiálním dopisem ze dne 20.11.1997 pozval k účasti na této skandální události představeného (převora) servitské komunity v Nových Hradech, G. Waldera (v textu svého zvacího dopisu velice důsledně - 3x na jediné půlstránce - užívá výraz „kostel“, nikoliv - jak se často nesprávně uvádí - „bývalý kostel“). V této souvislosti není nezajímavé připomenout, že ředitel Muzea hl. m. Prahy Z. Míka se brání námitce o možnosti zneuctění či jiného ohrožení kosterních ostatků pohřbených mimo půdorys stávajícího kostela (v podzemní chodbě sousedního domu) argumentem, že i tento prostor ještě patří ke kostelu, a pochovaní zemřelí jsou tudíž chráněni posvěcenou půdou?! Tento bod je průsečíkem, v němž se protíná právní otázka úcty k zesnulým s principiální etickou dimenzí (hrubé) komercializace kostela. Zde se jasně a výmluvně odhaluje inkonsistence a neudržitelnost rozporuplných argumentů obhajujících morální nezávadnost projektu. Náměstek MK V. Koronthály totiž v rozhovoru pro MF dnes v lednu r. 1998 uvedl, že by ministerstvo kultury nikdy takové využití nedovolilo, kdyby kostel nebyl odsvěcen. Jeho názor je v podstatě koherentní s pohledem dalšího pozvaného účastníka reseparace ostatků, dominikánského kněze z klášterního kostela sv. Jiljí na Starém Městě pražském J. Tretery, který během přednášky V. Humla v Klubu za Starou Prahu (podzim 1997) vyslovil názor, že se již nejedná o kostel, neboť byl údajně odsvěcen. Toto pojetí je však neudržitelné ve světle oficiálního expertního posudku vypracovaného Liturgickým institutem na žádost FFUK 23. 2. 1998, schváleného souhlasem kardinála M. Vlka a D. Duky, a podpořeného nálezem konsekračních křížů pod vnitřní omítkou kostela. Treterův postoj zjevně přispěl k rozhodnutí vyhovět žádosti V. Humla a oficiálně se podílet s několika dalšími dominikány na tzv. pietním obřadu „uložení do krypty lidských pozůstatků získaných v zaniklých hrobech pod podlahou kostela.“ (cit. z Humlova dopisu). Při aktu asistoval také servitský převor G. Walder. Ze svědectví očitých svědků nezvratně vyplývá, že v hlavním prostoru

krypty, kde se uskutečnil vlastní obřad, je nově pohřbena pouze malá část různorodých (a manipulací při transportu poškozených) ostatků, zatímco převážná většina kosterních zbytků (více než 100 krabic s identifikačními nápisy, papírové pytle) byla vymístěna do spojovací podzemní chodby sousedního soukromého domu, tzn. mimo prostor vymezený půdorysem stávajícího kostela (k tomu je nutno poznamenat, že v průběhu stavebních prací byla část ostatků vyhozena do kontejneru a posléze odvezena na skládku).

Jestliže bychom vzali v úvahu hodnotící východiska J. Tretery a G. Waldera považující kostel sv. Michaela Archanděla za civilní dům, pak došlo realizací tzv. pietního aktu k politováníhodné tragikomické frašce, kterou je přestěhování kosterních pozůstatků „z domu do domu“. Jejich oficiální rámec měl posloužit jako určitá legalizace násilí spáchaného na právech zemřelých, či snaha o zmírnění tohoto bezpráví. Vzniklá absurdní patová situace je současně upozorněním na závažné mezery v legislativě pohřebnictví a výzvu pro jejich vyplnění (včetně přebírání transgeneračních věcných břemen).

O připravované skandální akci byli písemně informováni 26.11.1997 všichni potenciální účastníci: Z. Míka, G. Walder, J. Tretera a D. Duka, farář chrámu Nanebevzetí Panny Marie před Týnem M. Vágnér (od aktu se distancoval). Z uvedených skutečností velmi zřetelně vyplývá klíčové dilema, na které již v listopadu 1997 upozornil J. Tell: Buď je kostel sv. Michaela Archanděla posvátným prostorem, v němž jsou právoplatně pochovány ostatky zemřelých, a pak se v něm nemůže provozovat „disneylandovská multi-mediální show, a nebo je - ryze hypoteticky - sekulárním domem, a pak je zapotřebí pro zesnulé najít posvátné pohřební místo, jímž rozhodně není podzemní chodba civilního domu. Navíc v takovém případě by bylo nutné položit si i další logickou otázku: Jak je možné, že se oficiální pohřební obřady v době gotické a barokní hromadně konaly v „domě“? A jak je možné, že se takový úkon děje v civilizované demokratické evropské zemi na sklonku 20. století? Dokreslení velmi specifického postoje G. Waldera k celé kauze je i jeho explicitní vyhrožování těm, kdo se snaží pouze pevně stát za stanoviskem jeho vlastního nejvyššího představeného, generálního převora řádu servitů v Římě H. M. Moonse, stejně jako za oficiálním prohlášením M. Vlka. Za dané situace podává Pražské grémium dne 3. 4. 1998 Obvodnímu státnímu zastupitelství pro Prahu 1 Oznamení o důvodném podezření z trestné činnosti na neznámého pachatele. Dne 14. 4. 1998 podává Akademie výtvarných umění v Praze zast. rektorem J. Kotálkem u Obvodního soudu pro Prahu 1 Návrh na předěžné opatření s cílem neprodleně zastavit všechny práce v objektu kostela. Dne 16. 4. se k návrhu připojuje Státní ústav památkové péče zast. ředitelem J. Štůlcem a Pražské grémium. V roli odpůrců je společnost Michal Praha, s.r.o., Český stát zast. Ministerstvem kultury, Národní knihovna ČR, Obec hl. m. Prahy a Pražský ústav památkové péče. Usnesením ze 17.4.1998 soud navrhovatelům ukládá opravit formální nedostatků návrhu, což tito činí a korigovaný text je soudu v určené lhůtě podán 5. 5. 1998. Navrhovateli jsou: AVU, SÚPP, MHF Pražské jaro, Pražský filharmonický sbor a Klub za Starou Prahu. Odpůrci jsou redukováni na firmu Michal Praha, s.r.o. a Národní knihovnu ČR.

Výrok soudu první instance z 26. 5. 1998 meritorně přiznává navrhovatelům věcný zájem, v procesní rovině jej však nepovažuje za zájem právní. Dle názoru soudu v dané kauze neexistuje právní vztah mezi navrhovateli a odpůrci,

Martin Mádl: Pražské památky nadále v ohrožení

Před pěti lety se na půdě Filosofické fakulty University Karlovy uskutečnila otevřená polemická diskuse, věnovaná rekonstrukci bývalého staroměstského kostela sv. Michala v Praze. Reprezentativního setkání se zúčastnili zástupci městské správy, památkové péče a některé osobnosti české kultury. S diskusním příspěvkem tehdy na obranu kostela proti přestavbě na bankovní dům vystoupil mimo jiné PhDr. Ivo Kořán. Začal jej s větou pro něho příznačně vtipnou a výstižnou: „Evropou obchází strašidlo - strašidlo tržního hospodářství“. Lapidárně tak charakterizoval paradoxní a přitom nejzávažnější hrozbu pražských památek posledního desetiletí. Paradoxní v tom, že příčinou hrozby se stal pravý opak toho, co ohrožovalo památky v době reálného socialismu: vytožená svoboda, nebo alespoň svoboda podnikání. A nezávažnější v tom, že stavební ruch v zájmu svobodného podnikání zasahuje památky s razancí nesrovnatelně prudší, než jakou mohlo vyvolat dlouhodobé, ale pozvolné chátrání v nehybných vodách totality.

Případ kostela sv. Michala se stal v mnohém symptomatickým pro vztah české společnosti 90. let 20. století k památkám; v jistém smyslu se však běžnému standardu vymyká. Příznačná je svatomichalská kauza tím, že se jedná o projekt z památkového hlediska naprosto nevhodné přestavby chrámové stavby pro komerční účely. Příznačná je také v tom, že se na začátku na obranu kostela vzedmula spontánní vlna odporu ze strany odborné veřejnosti, již se po různých jednáních a veřejných vystoupeních podařilo celý projekt zastavit. Neméně příznačné však bylo chování příslušných úřadů, odpovědných za schválení projektu. Pod nátlakem byl jimi projekt skutečně zamítnut. Památka byla zachráněna: do doby vzniku nového projektu - zdánlivě kulturního, ve skutečnosti však k historicky cennému objektu stejně netaktního, jako projekt původní. Znovu se zvedla vlna odporu, ale mnohem méně spontánní. Odborná veřejnost jakoby se vyčerpala prvním zápasem. A tak nezbývá, než konstatovat, opět slovy I. Kořána, že „projekt úpravy svatého Michala je záležitostí po výtce komerční, objekt znehodnocující a z dobré pražské tradice se vymykající“ (MF DNES, 17. 2. 1998). Bizarním vykřičníkem za touto záležitostí může být neforemná masivní, měděným plechem pokrytá věžice, která vyrostla letos na jaře v místě pomyslného sanktusníku na hřebeni střechy uvedené, kdysi sakrální stavby (vznikla snad jako pseudohistorizující maskování komína či ventilace). V případě sv. Michala jde o prvořadou kulturní památku, která poutala a dosud poutá zájem renomovaných badatelů. Nelze se proto divit, že nevhodný stavební zásah vzbudil ohlas. Největší množství stavebních projektů na území hl. města Prahy i Pražské památkové rezervace se však netýká přestavby chrámů, demolic celých domů (těch však přibývá), ani budování kompletních novostaveb. Při stavebním řízení jde většinou o úpravy nebytových prostor, o umístění reklam, o půdní vestavby, o budování výtahů nebo ventilace, o instalaci plynových přípojek apod. Také tyto zásahy mohou památku trvale deformovat. Nemusí se přitom jednat o vyhlášenou kulturní nemovitou památ-

ku, ale např. „jen“ o neobarokní dům v památkové rezervaci nebo zóně (i na ten se však vztahuje památková ochrana). Jeho poškození vyvolá odezvu v srdci, snad inspiruje napsání krátké zprávy do tisku, ale o širší reakci odborníků patrně nepůjde řeč. Dokonce ani zbourání historického domu nemusí mít za následek veřejnou reakci, pokud se investor rozhodne ponechat pro uklidnění veřejnosti uliční křídlo nebo alespoň kulis fasády.

Bylo by naprosto iluzorní se domnívat, že hrubé komerční zájmy se prosazují jen vůči památkám typu sv. Michala. Přitom ztráty na jakýchkoli památkách na území historicky tak cenného celku, jakým je Praha, v jejich kvantitě nelze prostě přehlížet. „Na kráse“ staré Prahy „má spoluúčast i ten nejskromnější dům a proto musí být láskyplně chráněn jako veliké mistrovské dílo umění, kterého se dnes nikdo neodvážá dotknout. Tato krása starého města je objektivní skutečností mimo vší pochybnost, vylučující jakýkoliv spor o tuto krásu“ (H. Sedlmayr: Demolovaná krása. Praha 1992, s. 32 - zde o Salcburku).

Domnívám se, a dostávám se tím k hlavní myšlence této úvahy, že má-li odborné, umělecko-historicky orientované společnosti skutečně jít o záchranu kulturních hodnot, nemůže se zabývat pouze několika jednotlivými kausami (čímž význam takových iniciativ nechci v žádném případě snižovat). Je nezbytné, aby svou pozornost vedle toho věnovala hlubším problémům v samotné struktuře památkové ochrany, jejíž funkci nemohou suplovat žádné nezávislé iniciativy. Památková ochrana může být účelná jedině tehdy, fungují-li dobře jejím vykonáváním pověřené instituce.

Ochranou pražských památek jsou podle Zákona o státní památkové péči č. 20/1987 Sb. pověřeny instituce dvě: z hlediska právního je to Odbor památkové péče (dále OPP) Magistrátu hl. m. Prahy, z hlediska odborného pak Pražský ústav památkové péče (dále PÚPP), který rovněž spadá do organizační struktury Magistrátu. Přitom PÚPP, na jehož půdě se tvoří vlastní odborný názor na povahu památky, a který je proto vybaven kapacitou odborných pracovníků i rozsáhlým dokumentačním aparátem, je ponechán pouze poradní hlas, na jehož základě má závazné stanovisko vydat teprve OPP.

Obě uvedené instituce by měly být garantem toho, že se s pražskými nemovitými památkami bude nakládat tak, aby nedocházelo k jejich ničení. Tímto garantem by byly tehdy, kdyby - řečeno opět spolu s H. Sedlmayrem - fungovaly v duchu uvedeného zákona (srov. H. Sedlmayr, tamtéž, s. 31, 111). Zdá se však, že tomu tak vždy není. Článek v MF DNES z 12. 3. 1998 (příloha „Zprávy z městských částí“, str. 3), sestavený na základě rozhovorů novinářů s odbornými pracovníky Pražského ústavu památkové péče (dále PÚPP) a jejich ředitelem P. Pirklem, poukazuje na některé podstatné nesrovnalosti ve jmenovaných institucích. Upozorňuje jednak na zásadní neshody mezi jednotlivými odbornými pracovníky a jejich ředitelem, jednak na neshody mezi PÚPP a OPP. Pracovníci PÚPP upozorňují, že ředitel ústavu často nerespektuje jejich odborná vyjádření, která vystavují k jednotlivým stavebním úpravám, a vydává svá vlastní stanoviska v neprospěch památky. Jindy dochází k nerespektování odborného stanoviska PÚPP ze strany

nýbrž pouze mezi odpůrci navzájem. Proti tomuto verdiktu se navrhovatelé odvolali k Městskému soudu v Praze. Poslední vývoj na vnitropolitické scéně urychlil sled událostí; nový ministr kultury P. Dostál, který ve věci záchrany chrámu sv. Michaela Archanděla dvakrát interpeloval bývalého ministra M. Stropnického, vyjádřil politickou vůli rehabilitovat tuto vzácnou prioritní památku evropského významu. Hlavní ideou jejího důstojného zhodnocení je podpora projektům uskutečňovaným v části areálu bývalého kláštera servitů, především Evropskému centru starého umění. Tento záměr výtečně harmonizuje s plány a studii Odboru památkové péče, muzeí a galerií MK ČR vypracovanými již 26. 6. 1991, které doporučují „plnou rehabilitaci prostoru kostela a zachování atmosféry a ducha místa celého památkově velmi cenného areálu při uměrném zpřístupnění veřejnosti částí kláštera a vícefunkčním využitím kostela, který by kromě kulturních a společenských příležitostí plnil svou původní liturgickou funkci, na rozdíl od jiných programů, ... z kulturního hlediska naprosto nepřijatelných ... Sdružení školských a kulturních uživatelů areálu kláštera, které tento program připravilo ... jsou zařízení tradičně pražská, a je proto nositelem předpokladů pro zachování genia loci“ (ředitel V. Razím).

Mezinárodní renomé a kvalita jednoho ze zmíněných školských a kulturních uživatelů kláštera (v současné době jediného v této kategorii), vzdělávací a kulturní instituce Collegium Marianum - Týnská škola a Rečkova kolej, navazující na tradici středověkého školství, obecně zaměřené na rozvoj duchovních hodnot, vzdělání, vědy a na ochranu kulturních památek a tradic, příznivě splňují podmínky pro úspěšný rozvoj domácích aktivit i zahraniční spolupráce. Institut Collegium Marianum se specializuje zejména na interpretaci staré (chrámové) hudby s využitím autentických dobových nástrojů či jejich replik a na staré sakrální výtvarné umění, a v těchto oblastech poskytuje služby všem subjektům s podobným zaměřením. Evropské centrum starého umění bude moci nabídnout současné chaotické a udýchané Evropě osvěžující pramen živé vody, duchovní křižovatku pro návrat k vlastním hodnotovým kořenům. Nádherný trojlodní prostor rozlehlého kostela, zrekonstruovaný do původní podoby např. podle některého z projektů SÚRP MO (prof. M. Pavlík), by kromě občasných liturgických využití sloužil jako koncertní síň pro autentickou interpretaci především staré hudby a jako věrohodné stylové prostředí k pořádání výstav starého sakrálního výtvarného umění a péče o ně, při zachování zvláštního liturgického statutu krypty definovaného Kodexem kanonického práva. Ve smyslu realizace tohoto plánu byly zahájeny rozhovory s evropskými a světovými partnery na úrovni kulturní, ekonomické i politické pomoci a spolupráce.

Kostel sv. Michaela Archanděla na Staroměstském náměstí čp. 460 (pčkat. 413/1) s rozsáhlým pohřebištěm, vnímaný jako jedna z nejceněnějších památek ČR, daleko přesahující její teritoriální obzor, je stále posvátnou půdou (viz odborný posudek Liturgického institutu KTF UK), která spojuje ranou českou historii 12. stol. s kořeny evropské křesťanské civilizace, a proto jeho barbarská devastace způsobená přestavbou na multimediální show přičící se dobrým mravům je selháním činných správních orgánů a projevem vandalizmu evropského formátu, který se musí nekompromisně odmítnout. Zároveň je nutné napravit pochybení některých představitelů z řad duchovních římskokatolické církve. Současný stav je totiž ve zjevném principiálním rozporu s všeobecně deklarovanými pilíři právního řádu respektujícího smluvní vztahy a nedotknutelnost

vlastnických práv, z něhož vyrůstá demokratický společensko-ekonomický systém. Ignorování práv zemřelých, kteří si místo svého posledního odpočinku legálně předplátili či vydobyli jinými zásluhami, je ignorováním smyslu právního řádu a vulgárním pošlapáním etických norem i pietních zvyklostí. Akt likvidace hrobů se tak stává nejen útokem na vlastní národní kořeny, ale současně i ohrožením obecných principů demokratického systému. Proto je nezbytné vyvinout veškeré možné úsilí k záchraně jedinečné perly chrámu sv. Michaela Archanděla, který se stal symbolem boje o zachování úcty a respektu k právním hodnotám na celém evropském kontinentu.

I toto měl nepochybně na mysli poslanec Z. Klanica, když z titulu profese archeologa prohlásil 14. 5. 1998 v PSP ČR: „Paní předsedající, dámy a pánové, chtěl bych reagovat na interpelaci kolegy Dostála. Jako člověk, který se stále ještě profesionálně zabývá našimi nejstaršími dějinami, musím plně podpořit to, co tady uvedl kolega Dostál, protože došlo skutečně na Starém Městě ke zbytečnému a neodvolatelnému zničení velmi důležitého pramenného materiálu k počátkům slovanského osídlení této oblasti. Myslím si, že to bylo v důsledku vážného pochybení státních orgánů, a je potřeba z toho vyvodit patřičné závěry.“ Při následném hlasování poslanci PSP ČR odmítli vysvětlení přednesené ministrem kultury M. Stropnickým výrazným poměrem hlasů 68 : 24. Závazným průvodním jevem ministrovy odpovědi byla nepravdivá tvrzení a zvláště obhajoba průchodnosti zrušeného projektu, kostel organicky i funkčně mrzačícího, na základě prohlášení, jež vydal MK představený servitské komunity v Nových Hradech, rakouský státní občan G. Walder:

„Pro nás je ovšem rozhodující stanovisko převora řádu servitů pana Gerharda Waldera z 20. 4. tohoto roku, ve kterém se prohlašuje, že jeho řád je s řešením situace bývalého kostela sv. Michaela srozuměn, žádné nároky na tento kostel nevznášá. Souhlasí i s umístěním ostatků a vítá, že oproti dřívějšímu využití, což byla - jak jsem již podotkl - manufaktura a sklad, je nyní budova kostela po ukončení rekonstrukce určena ke kulturním účelům.“ Uvedené tvrzení G. Waldera však ostře kontrastuje s důrazným protestem generálního převora řádu servitů v Římě H. Moonse proti komercializaci kostela z 13. 11. 1993, a tudíž je zjevně nepravdivé. Kromě toho z ústního sdělení Walderova řádového spolubratra vyplývá, že zbytek klášterní komunity nebyl o věci řádně informován. Poskytnutím neoprávněných záruk ministerstvu kultury hostitelského státu i následným vyhrožováním jednomu z kritiků multimediálního projektu se G. Walder dopustil závažného překročení svých kompetencí a zneužití pravomocí, jež mu nepřislouží. Tímto krokem se celý problém internacionalizoval, na což byli upozorněni m. j. generální převor Moons i další představitelé církevní hierarchie a diplomatické kruhy.

V daném kontextu je nutné připomenout velmi podstatnou informaci o dalších množících se projevech oficiální nespokojenosti s devastací národního kulturně-historického bohatství: Archeologický ústav AV ČR podal trestní oznámení ve věci zničení archeologické lokality v Rudné, což je případ typově srovnatelný s kauzou sv. Michaela Archanděla. (19. 8. 1998, 6. 11. 1998).

Ivana Kyzourová: „Tento způsob restitucí“: pohled z druhé strany

V Bulletinu UHS č.3-4/97 vyšel příspěvek z pera Romana Prahla, upozorňující na negativní dopady restitucí uměleckých předmětů ze státních sbírek. Hned v úvodu je vyslovena pochybnost o tom, zda způsob restitucí v Čechách vede či nevede naši zemi do Evropy. Zajišťovala jsem restituce pro kanonii premonstrátů na Strahově v Praze a snad všemi svými silami přispěla k tomu, aby zde došlo k co nejuplněnější obnově historických sbírkových fondů i tradiční Strahovské obrazárny (tato obrazárna mimochodem není jedinou znovu zpřístupněnou restituovanou sbírkou, jak mylně uvádí autor článku). Mohu říci, že zahraniční ohlasy na tento počín jsou velmi pozitivní, zejména z toho důvodu, že nebyť restitucí, řadě badatelů by zůstaly nepřístupné a jakkoli nezmapované celé kolekce uměleckých děl. Právě zahraniční odborníci tedy kladně hodnotí scelení původního historického fondu a obnovení původních majetkových vztahů, které jim často umožňuje snazší orientaci. Nicméně s řadou závěrů článku R. Prahla lze samozřejmě beze zbytku souhlasit. V tom hlavním, zdá se mi, se ale i on vyhýbá jádru problému a jeho jednoznačnému pojmenování. Vyslovím-li tedy nahlas a konkrétně všechno to, co je v článku jen jaksi „mezi řádky“ naznačeno, pak mi zazní následující otázky: Měly a mají se restituice uměleckých předmětů vůbec provádět? Neměl by někdo „povolány“ stanovit, co restituovat lze a co nikoli? Neměl by stát vymezit podmínky, v jejichž rámci by pro něj bylo přijatelné restituovat? Nebylo by lepší, kdyby stát prostřednictvím svých institucí a zaměstnanců i nadále řídil vlastnictví a správu movitých i nemovitých památek, jejichž vlastníkem se protiprávně stal po nástupu komunistické strany k moci? Nebylo by vůbec nejlepší, aby na některých věcech se neměnilo nic a zůstal jakýsi status quo? Nejen v tomto článku nezaznělo zcela jasně, že nikoli. Podle mého názoru přitom diskuse o restitucích měla začínat až za tímto bodem: státní instituce měly dát zřetelně najevo, že respektují právní řád této země. Tedy že rozumějí problému takto: ano, ty věci nám (státu) nepatří, my to plně respektujeme, jsme však pro Vás (pane restituyente) seriózní partner a naše prestižní instituce Vám nabízí spolupráci, při níž se k Vám bude chovat slušně a zdvořile. Víím, že toto řešení se na první pohled může jevit jako velmi riskantní. Může se zdát, že nemá bezprostřední efekt narozdíl od právního klíčování napříč zákonodárstvím převážně z období totality. V dlouhodobější perspektivě je to však řešení - podle mého soudu - jediné možné, a to nejen z hlediska vztahu restituentů a státních sbírek, ale i z hlediska stavu této společnosti vůbec. Zde určitě někdo namítne, že přece řada představitelů státních sbírek včetně autora článku, na nějž navazuji, právě tento postoj nesčetněkrát deklarovala. Je ovšem otázka, s jakou přesvědčivostí. I sám dr. Prahel uvede, že restituenti Waldesovy sbírky jsou velmi kultivovaní, vzápětí a v téže větě však dodá, že jejich případ vyvolává u badatelů rozpaky až zděšení. Rovněž M. Zlatohlávek se jedním dechem hlásí k oprávněnosti restitucí jako symbolu demokracie a zároveň

volá po zásazích státu („zákonná ochrana pro zachování národní kolekce jako národního povědomí“, srv.LtN č.47,1996). Co se asi poté může dít v hlavě restituentové? Ze svých zkušeností mohu říci, že výše naznačený podle mého soudu jediný možný přístup v praxi funguje. Tak například restituice uměleckých předmětů z majetku Královské kanonie premonstrátů proběhly ve velmi přátelské, kolegiální atmosféře, s oboustranným zájmem vyřešit všechny problémy a složitosti restitucí co nejlépe, pokud jde o díla jež se nacházela v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu. Snad ani nemusím zmiňovat, že v této instituci nikoho ani nenapadlo uznávat za právoplatné pohyby majetku provedené a písemně stvrzené v jedné z nejméně přítažlivých etap existence našeho státu, totiž v padesátých letech, kdy vlastníci (v tomto případě premonstráti) byli věznění, nemohli vykonávat své povolání a už vůbec ne správu svého majetku. Výsledkem vzájemných dobrých vztahů je dlouhodobá zápůjčka menšího souboru strahovských uměleckých předmětů v UPM a ochota kláštera vypomáhat dalšími případnými zápůjčkami. Na restituice z Národní galerie tak dobré vzpomínky ale nemám, o čemž by určitě nemělo smysl se zde rozepisovat. Ráda bych však zveřejnila, že již téměř rok a půl žádá Strahovský klášter Národní galerii o vrácení další kolekce strahovských obrazů, a to doposud bezvýsledně. Jak si to vysvětlit? Je i Strahovský klášter nekompetentní restituent, který něco zašantročí a sobecky zpeněží? Nebo celou, z hlediska vlastníka však naprosto jasnou a průhlednou věc posuzuje právnícký specialista s úkolem vymyslet v rámci komunistické i postkomunistické legislativy důvody, proč obrázy nevrátit? Nebo se Národní galerie, „na vlastní pěst“, jak píše dr. Prahel, rozhodla od jistého data „zachránit co se dá“ a nevrátit nikomu nic? Ráda bych také znovu připomněla, že nešlo jenom o restituice několika desítek a stovek špičkových děl, ale i o restituice děl nižší kvality, případně předmětů, které nikde jinde než v rámci majitelovy sbírky nenacházely příliš smysl své existence. Tato díla byla pak často ve velice špatném stavu. Restituice tedy nepřinesly jenom „ochuzení“ státních sbírek, ale často také znamenaly záchranu pro naprosto zdevastované sbírkové předměty, o které v totalitě ani po ní státní instituce nejevily přílišný zájem. Naše „národní“ kulturní dědictví nejsou jenom Kupkové, Strahovské madony a Vyšebrodský cyklus. Jeho kolorit velmi podstatně dotváří i vrstva často zcela anonymní umělecké produkce, kterou nelze jednoduše odepsat. Věřím dr. Prahlovi, že v řadě případů došlo ke špatné péči o restituované předměty či k jejich vývozu ze země. Myslím však že by bylo vhodné místo obecných tvrzení uvést konkrétní případ - já sama žádný neznám. Určitě by bylo dobré takový případ nahlas označit, řešit napřed s odpovědným restituentem a pokud se tento kultivovaný nátlak mine účinkem, pak prostřednictvím médií. V této činnosti je však potřeba oprostit se zcela od osobních, případně nepřátelských pocitů vůči restituentovi a restitucím vůbec a vést dialog věcně a konkrétně, prostě na úrovni. Je faktem, že i vůči péči Strahovského kláštera o restituované movité

OPP, které vydává k úpravám stanovisko závazné. Je nasnadě, že nesouhra v rámci obou institucí může mít pro památky horší důsledky, než nekulturní investoři. Nechci zde tvrdit, že se odborní pracovníci PÚPP nikdy nemýlí, a že jejich názor nikdy nepotřebuje korekturu. Myslím si ale, že touto korekturou může být jediné určitá odborná diskuse, nikoliv zákrok úřední moci. Avšak právě toto druhé řešení současný systém nabízí a také je uplatňuje. V praxi to znamená, že osud památek může ovlivnit jediná osoba, případně o něm rozhodne úřad bez příslušné odborné kapacity. Rozpor tkví také v tom, že magistrát má mít zájem jak na provádění památkové ochrany, tak i na rozvoji svobodného podnikání. Je přitom nasnadě, že se ekonomické a kulturní zájmy v oblasti památkové péče střetávají, a to většinou značně ostře. V konečné fázi rozhodování o úpravě památky pak zřetel ekonomické nad kulturními mohou snadno převládnout: v souladu s platnými pravidly lze úřední cestou snadno změnit vyjádření řadového památkáře ve prospěch investora. Vedle toho se zdá, že PÚPP ve své činnosti neuplatňuje dosti pevná pravidla odborné práce. V uvedeném článku z 12. 3. říká sám ředitel ústavu, že na památkovou péči může existovat tisíc a jeden názor. Může sice existovat tisíc a jeden názor laiků. Jsem však přesvědčen, že naprostý subjektivismus odborníků v památkové péči připustit nelze. V praxi památkové ochrany je možné určit poměrně pevná pravidla. Mohou usnadnit často obtížná rozhodování památkářů nad jednotlivými projekty a sjednotit metodiku památkové péče v rámci chráněného území. Přispějí k větší objektivitě práce a podpoří autoritu ústavu.

Situace pražské památkové ochrany není příznivá a netřeba zdůrazňovat, že zřejmě chybí dostatečná politická vůle tuto situaci měnit. Tím více by tuto vůli po zlepšení měla prosazovat odborná umělecko-historická veřejnost. Zřejmě přitom nestačí, aby měla na zřeteli pouze ochranu vybraných památkových objektů. Obávám se, že pokud jí nepůjde přímo o prosazování odborné nezávislosti a kompetence Pražského ústavu památkové péče, ale také o odbornou kontrolu nad realizací památkové ochrany a dále pak o samotné principy a pravidla památkové péče, ponese před příštími generacemi sama část odpovědnosti za šířící se devastaci národního kulturního dědictví.

Dodatek: Dva týdny po napsání tohoto příspěvku, dne 14. 4. 1998, se rada pražského zastupitelstva rozhodla aktuálním opatřením zrušit osm systémových míst Pražského ústavu památkové péče.

Protestní dopisy

Dopis UHS radě zastupitelství hlavního města Prahy ve věci tzv. reorganizace Pražského ústavu památkové péče

Rada zastupitelství hlavního města Prahy, Mariánské nám., 1210 00 Praha 1

V Praze dne 26. 5. 1998

Výbor Umělecko-historické společnosti v českých zemích se na svém zasedání dne 22. 5. 1998 seznámil s informací o realizované reorganizaci Pražského ústavu památkové péče. Považujeme ji za nekompetentní akt, který jde paradoxně proti vlastnímu smyslu a poslání tohoto odborného pracoviště památkové péče. Výpo-

věd' zkušeným a kvalifikovaným odborným pracovníkům, kteří patřili na pracovišti k těm nejzkušenějším musí spolu s chaotickými organizačními změnami nutně ochromit výkon památkové péče na území hl. m. Prahy a ohrozit samotnou podstatu jedinečných hodnot světové památky UNESCO. Výbor UHS se plně ztotožňuje se stanoviskem Pražského grémia v této věci a bezvýhradně se k němu připojuje.

Doc. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc., Předseda výboru UHS

co: ak. arch. Pavel Pírk, ředitel PÚPP

Dopis UHS v cause využití kostela sv. Michaela Archanděla. Obvodní soud pro Prahu 1, Ovocný trh 14 112 94 Praha 1

V Praze dne 26. 5. 1998.

Výbor Uměleckohistorické společnosti v českých zemích se připojuje ke všem kulturním institucím, které zpochybňují rekonstrukci a využití kostela sv. Michaela Archanděla na Starém Městě. Uvažovaná komerční show je v příkrém rozporu s duchovním významem tohoto místa i jeho uměleckohistorickou hodnotou. Výbor UHS, který se již v minulosti v této věci angažoval a upozorňoval na možná nebezpečí zvoleného způsobu jeho „rehabilitace“, nemůže než konstatovat, že kostel sv. Michaela Archanděla je odstrašujícím příkladem toho, jak lze rekonstrukci památky devastovat tím, že zničíme její autenticitu a kulturní obsah. Výbor UHS považuje konečný výsledek rekonstrukce kostela sv. Michaela Archanděla za politováníhodný a důrazně upozorňuje, že současný stav objektu je v zásadním rozporu s původními podmínkami jeho památkové regenerace a využití.

Doc. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc. Předseda výboru UHS

co: Martin Stropnický, ministr kultury ČR

Dopis UHS ve věci novely zákona o vývozu předmětů kulturní hodnoty.

Vážená paní r. Jaroslava Moserová

Místopředsedkyně Senátu Parlamentu České republiky

Valdštejnské nám. 4

118 00 Praha 1

V Praze dne 26. 5. 1998

Vážená paní místopředsedkyně,

Výbor Uměleckohistorické společnosti v českých zemích projednal na svém zasedání dne 22. května 1998 aktuální zprávu o stavu projednávání novely zákona o vývozu předmětů kulturní hodnoty. Během projednávání vládního návrhu novely v Parlamentu České republiky byl bohužel eliminován paragraf 3 dosud platného zákona, který se vztahuje na předměty sakrální povahy. Protože ze své vlastní každodenní praxe víme, že právě tato skupina předmětů je nejvíce ohrožena kriminální činností, považujeme otázku zachování paragrafu 3 v duchu původního návrhu za zcela zásadní. Nouzové opatření, které jej v návrhu supluje nepovažujeme za efektivní. Vypuštěním paragrafu 3 ztrácí náš stát jeden z účinných nástrojů, kterým bylo možno bránit masovému drancování našeho kulturního dědictví. Protože návrh novely přináší řadu dalších kontroverzních ustanovení žádáme Vás, aby při projednávání novely tohoto zákona v Senátu PČR byly

předměty, která myslím je známa svou velkorysostí i kvalitou, jsem zaznamenala ze strany odborníků výhrady či spíše "výhrady". Zpravidla jsem se o nich dověděla prostřednictvím redaktora některého média, který si ověřoval, co je na jemu poskytnutých tvrzeních pravdy. Tento způsob řešení jakéhokoli problému v péči o sbírkové předměty, ať už skutečného či smyšleného, rozhodně úroveň nemá a asi jen málokdo je schopen jej akceptovat. Vzniká pak dojem, že spíše než o sbírkové předměty a ideální péči o ně jde o mocenský boj s restituentským. Poněkud matoucí pro zahraničního čtenáře, kterému je Prahlův článek určen, bude asi zmínka o restituentských vynucených reinstalacích řady státních sbírek. Myslím, že nejde jen o můj osobní názor, ale domnívám se, že reinstalace například Anežského kláštera je mnohem informativnější a sdělnější než byla předtím, že byla nutná i bez restituentských a že zrovna tady restituentské nejsou viditelné. Jsem přesvědčena, že podobná reinstalace by mohla být stejně zdařilá ve sbírkách starého českého umění. Konstruktivní přístup Národní galerie ke svým kmenovým sbírkám by byl nepochybně přínosnější než „války“ s restituentskými. A je snad pravdou, že Národní galerie, třeba pod jiným názvem, existovala a měla svou vážnost již dávno před zahájením konfiskací a „znárodnování“ cizích sbírek. I dnes by se měla opírat pře-

devším o tuto etapu své existence a navazovat na ni více než na pochybnou realitu vytvořenou v minulých čtyřiceti letech prostřednictvím nezdravých společenských mechanismů. Ráda bych tedy konstatovala: restituentské nejsou jenom zlo. Znamenaly záchranu pro řadu památek českého výtvarného umění. Účast státních orgánů, případně na základě někdy v budoucnu přijatých zákonů upravujících pravidla pro péči o památky, by mohla být vůči majiteli památky, tedy i vůči restituentskému za určitých, přesně vymezených okolností i represivní, ale nikoli jenom proto, že je restituentský. Pro každého by měla platit stejná pravidla: například gotická deska prolezlá červotočem či ztráta sbírkového předmětu jsou stejně trestuhodné jak u restituentské, tak u státní sbírky. Tyto prohřešky jsou skutečně pořád stejně velké, ať se jich dopustí soukromá osoba nebo státní instituce. Vždy jde o jednu a tutéž věc. Vztahy mezi státními institucemi a soukromými sbírkami by se v tomto smyslu měly zrovnoprávnit a naplnit vzájemným respektem. Tolik věcná stránka problému. Ráda bych však dodala, že bych pokládala za slušné, kdyby ti lidé, kteří nesouhlasí s návratem komunisty uloupeného majetku do rukou oprávněných majitelů, řekli svůj názor přímo, ať již pro něj mají jakékoli důvody. Diskuse o restituentských by tak mohla dostat zcela konkrétní rozměr a snad konečně také jasnější pravidla.

Marie Klimešová-Judlová: Veletržní palác

Takzvaná „causa Veletržní palác“ se stala v posledních letech choulostivým tématem řady veřejně publikovaných úvah. Je pozoruhodné, jak snadné se zdá řešení každému, kdo ve Sbírce moderního a současného umění nepracuje. Tento typ novinářského zájmu o kulturu rozhodně nelze nepovažovat za šťastný - takto formulovaný problém nic podstatného nepostihuje a zdá se, že vyjadřuje nejen zájem o lehce skandální komentář, ale pravděpodobně i další, nepřehledné zájmy. To, že je diskuse stále vedena osobně, je zavádějící. Stejně tak je zavádějící, jsou-li z nejrůznějších důvodů napadáni odborní pracovníci moderní sbírky - nejčastěji z nečinnosti a neschopnosti. Je třeba, aby společnost - odborná veřejnost - bez emocí a vedena snahou dobrat se konstruktivního řešení, zvažila řadu skutečností: / První poválečná ideově necenzurovaná stálá expozice vznikala pod velkým tlakem, což bylo při její přípravě bezpochyby velkou zátěží. Vznikala v údobí, kdy byla moderní sbírka bez odborného vedení, zčásti je dílem externistů. Logickým důsledkem přehnaných očekávání po desetiletých absence expozice moderní sbírky se staly rozpaky nad podobou expozice po jejím otevření v prosinci 1995. Bylo by snad dobré připomenout i skutečnost, že přivlastek „národní“ má u nás tradičně do jisté míry paralyzující účinek (přehnaná obava z rizika, falešný komplex vlastní vážnosti, ale i konzervativní představa veřejnosti o instituci, kam nepatří experiment a současnost) - české národní kulturní instituce se s tímto břemenem potýkají už přes sto let. Dnešní podoba stálé expozice už zdaleka není totožná s výchozím stavem z roku 1995. Průběžně dochází k její - v posledním roce stále radikálnější - obsahové i vizuální proměně, zatím v rámci existujícího prostorového uspořádání pater. Aktuální podoba stálé expozice lépe vyjadřuje

nové akcenty dnešního odborného oddělení SMSU NG a její proměny jsou realizovány v interní diskusi. Pro rok 2000 připravuje sbírka velkorysou novou instalaci (spolu s UPM, NTM a NM), která vzniká na základě rozsáhlého průzkumu fondů, a která by už měla zásadnějším způsobem zhodnotit moderní výtvarnou historii, ale i zkušenosti z práce s expozicí včetně nového architektonického řešení. / V posledních letech se na chodu sbírky nepříznivě projevuje nestabilita způsobená mocenským bojem uvnitř celé Národní galerie, která kromě jiného vedla k odvolávání ředitelů SMSU (Jiří Ševčík - ještě před zahájením provozu Veletržního paláce, Jaroslav Anděl - v průběhu mimořádně úspěšné výstavy Františka Kupky - oba odvolání z iniciativy generálního ředitele Martina Zlatohlávka). Nepříznivě působí i silné mimogalerijní tlaky, vedené účelově a demagogicky. V důsledku těchto skutečností už odborné oddělení SMSU NG pracuje od března bez odborného náměstka.

Veletržní palác jako výstavní prostor pro umění je zcela novou zkušeností. Dva roky jako lhůta pro zhodnocení této zkušenosti je iluzí i při předstávě, že by nebyly problémy s financováním paláce a celé NG. Nicméně už v současné době je odborné oddělení SMSU připraveno využít dosavadní zkušenosti provozu Veletržního paláce. Připravované programové aktivity sbírky, vedené několika hlavními směry, však vznikají v finančně zatím nejtěžším období krátké historie Veletržního paláce. Při kritice SMSU neustále přežívají hodnotící stereotypy, které nereflektují neustálou dynamickou proměnu sbírky: podstatnou proměnu odborného kádru v posledních 2-3 letech, výstavní aktivitu, která je zdaleka nejrozsáhlejší v celé NG. Pozapomíná se i na skutečnost, že moderní sbírka dlouhá léta nepracovala v podmínkách standardních pro svobod-

nou společnost a že jako součást centrální instituce měla zvlášť omezené pole pro určitou neoficiální strategii. Stalo se už dobrým zvykem, že kdokoliv dává návody, jak by se Veletřní palác měl vést. Hledá se charismatická osobnost, která by toho byla schopna - buď v naivní představě, že by ona sama palác spasila, anebo proto, že už se někdo za tuto osobnost považuje. Zkušenost velkých západních, zejm. amerických muzeí, však ukazuje, že charismatické bytosti, které by uřídily náročný provoz a program prestižních velkých muzeí moderního a současného umění, jsou iluzí. V českých podmínkách se tento požadavek dále problematizuje - každá osobnost, která by stanula v čele instituce typu Veletřního paláce, bude už od počátku omezena výchozími danostmi. Především nebude mít dostatečně volný prostor k uskutečňování svých představ. Veletřní palác podléhá generálnímu řediteli Národní galerie, který nezařizuje rovnoměrně zájmy všech pěti sbírek. Strategie vedení Národní galerie má výrazně konzervativní charakter typický i obecněji pro českou společnost, která hledá těžce cestu k ocenění moderního a současného uměleckého projevu. Centrální financování NG komplikuje situaci a skutečnost, že zcela nově vedení NG vytváří cestu k „vytvoření konkurenčního prostředí uvnitř NG“ lze vnímat jako pokyn k boji o sponzory uvnitř instituce. Hledání sponzorů přitom naráží na skutečnost, že i velké firmy a potenciální velcí sponzoři dnes procházejí obtížným obdobím. Letošní diskreditující kampaň proti moderní sbírce, která bezpochyby odráží vztah naší společnosti, a bohužel i některých kolegů, k modernímu a současnému umění, pak narušila i ty sponzorské vazby, které se v posledních dvou letech podařilo vybudovat. Každá osobnost v čele SMSU se bude muset vyrovnat s nutností zajistit provoz paláce, a teprve potom se bude moci pokoušet o realizaci svého uměleckého programu. Financování ze strany státu neodpovídá významu a potřebám instituce. Národní galerie, její rozsáhlé sbírky a z toho plynoucí skutečnost, že je významným partnerem velkých zahraničních muzeí, by přitom měla patřit ke kulturním prioritám. Skuteč-

nost, že veškerá hlavní odborná aktivita (výstavy, akvizice) je realizována výhradně sponzorský, je neúnosná. Stejně neúnosná, ve své podstatě totalitární je ale i existující představa o centralizaci pražských výstavních aktivit týkajících se 20. století do Národní galerie. Domnívám se, že je třeba především jasně říci, že tato země na konci 20. století velké muzeum moderního a současného umění potřebuje. Společnost by měla hledat vztah ke své moderní historii, a tak jako je nucena vyrovnávat se s dynamickým vývojem všech oblastí života, měla by rozvíjet i svoji citlivost vůči projevům dnešní kultury. Rozvinuté země tomuto rozumějí a podporují srovnatelné instituce tak, aby dostaly prestižní konkurenci a šířily kulturní renomé země nejen doma, ale i v zahraničí. Projekty zaměřené na soudobé umění mají stejnou podporu jako projekty z oblasti starého umění, a mohou potom být připraveny tak, že přitahují široké publikum. V naší kulturní oblasti stále platí, že Mistr Teodorik a Jakub Schikaneder váží více než třeba Stanislav Kolíbal. Umění 20. století nemá po dlouhém období totality odpovídající prestiž. Mělo by být společným zájmem vedení NG a MK ČR tuto disparitaci vyrovnat. Dnešní situace však svědčí o opaku. Ukazuje se, že koexistence staré a moderní sbírky v jedné instituci silně komplikuje aktivitu obou - charakter jejich odborných aktivit i provozu se tak dalece liší, že z hlediska jejich vzájemných vztahů by bylo mnohem lepší, kdyby byly ne součástí jednoho kolosu, ale partnerskými, na sobě nezávislými institucemi. Pro takto formulované instituce by se také daleko snadněji hledali ředitelé - najít generálního ředitele NG, který by obsáhl odborně a nadstranicky všechny sbírky (stará, 19. století, moderní a současná, Orient, grafická sbírka) je v podstatě nereálné, zatímco najít odborníka pro Národní galerii moderního a současného umění anebo pro Národní galerii obsahující staré české a světové umění je jistě představitelný úkol. Veřejnost by si měla na tuto úvahu zvyknout a o problému rozdělení Národní galerie by se mělo otevřeně a věcně diskutovat. Není to přece žádná tragédie, ale naopak cesta od totalitárního centralismu k přirozené reflexi skutečného stavu věcí. (červenec 1998)

znovu bedlivě zváženy všechny argumenty předkladatele i odborné veřejnosti. Některé z nich si dovoluujeme Vaším prostřednictvím adresovat paním a pánům senátorům, zejména členům kulturního výboru. S pozdravem a poděkováním
Doc. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc., Předseda výboru UHS
co: Martin Stropnický, ministr kultury ČR

Karel Stejskal: Na okraj Theodorikovského katalogu

Řada výstavních akcí pražské Národní galerie právě vrcholí monumentální výstavou Mistra Theodorika v prostorách Anežského kláštera prodlouženou pro velký zájem obecnosti do 27. září. Výstava je přehlídkou dlouhotrvající práce, kterou vykonala v minulých letech řada odborníků při průzkumu a restauraci Theodorikových obrazů. V neposlední řadě je však také výsledkem úspěšné kooperace NG s dalšími institucemi a její manažerské aktivity při hledání sponzorů pro tak náročný podnik. Součástí výstavy je luxusní katalog Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV., vydaný agilním ředitelem oddělení starého českého umění Jiřím Fajtem. Kromě speciálních studií o Karlštejně a jeho umělecké výzdobě jsou v něm otištěny i některé důležité prameny. Četné barevné reprodukce mají vynikající úroveň. V nejbližší době má vyjít anglická mutace.

Není zde místa pro celkové hodnocení této bezpochyby významné publikace. Omezím se proto jen na některé otázky karlštejnských nástěnných maleb, jímž je v ní věnována stať Jaromíra Homolky. Sám jsem měl v uplynulých čtyřiceti letech příležitost zabývat se touto problematikou. Své výsledky jsem shrnul v německy napsané studii Die Wandzyklen Kaiser Karls IV., která má v Internetu tuto adresu: www.clavmon.cz/quadrige/info.html Studie vyjde též v opožděném prvním čísle letošního ročníku Umění. Velmi závažná je otázka datování. Dřívější bádání vycházelo z představy, že malíři Karla IV. byli pověřováni úkoly okamžitě po stavebním dokončení interiérů nebo po prvním vnějším podnětu. Dnes však víme, že Karlštejn byl zdoben po etapách. Provizorní výzdoba byla postupně doplňována nebo nahrazována novými malbami (podobně jako např. v johanitské komendě ve Strakonici.) Císař pobýval na Karlštejně vícekrát po dostavění paláce (1355) a potom v letech 1364, 1365, 1370, 1371 a 1376. Jeho soukromá oratoř, tzv. kaple sv. Kateřiny, v níž se zachoval soubor nejstarších maleb na hradě, byla kolem roku 1370 obohacena o dvě vitraile. Homolka soudí, že asi v téže době byla v soušedním kostele P. Marie namalována „Žena sluncem oděná“. Tento obraz se však stal předlohou pro miniaturu v Antifonáři ve Voraui, jehož vznik se dnes klade do doby kolem roku 1365. Překvapuje, že autor ve své studii nevyužil poznatku Jakuba Vítovského, podle něhož nově restaurované cykly legend o sv. Václavu a sv. Ludmile na schodišti Velké věže vznikly kolem roku 1370 (Umění 1976, s.473d.). Ostatkové scény v kapli P. Marie, nedávno úspěšně restaurované Janem Pasálkem, byly dosud kladeny do let 1357-58. Lze však stanovit přesné datum post quem. V první scéně je totiž věrně zpodoběn císařův synovec, francouzský

Tomáš Pospiszyl: Nová expozice českého umění XX. století v domě U zlatého prstenu

S otevřením Domu U zlatého prstenu, nového muzea českého umění dvacátého století v Praze, si mnozí mohou klást otázku, není-li po hubených desetiletích výstavních prostor pro moderní umění v Praze až příliš. Galerie hlavního města Prahy, které dům U zlatého prstenu patří, podle mého názoru ukázala, že jimi spravovaná sbírka, vytvořená expozice i architektura muzea jsou unikátní a nepodobné žádné jiné instituci. S otevřením nového muzea můžeme nahlížet na dějiny českého umění posledního století v novém úhlu, jehož originalita by měla být sama o sobě dostatečným argumentem proti úvahám o „přeplnění“ Prahy moderním uměním.

Dům U zlatého prstenu má čtyři výstavní podlaží dlouhého a členitého půdorysu. Tři nadzemní podlaží jsou určena pro expozici českého umění dvacátého

století od přelomu století až po devadesátá léta. Sklepení domu je potom vyhrazeno pro dvanáct současných českých autorů mladší generace a jejich dílům z posledních let. V doprovodném letáku nového muzea jsou sbírky GHMP charakterizovány jako „výrazné soubory a pozoruhodné jednotlivosti“. Tomu, i historické architektuře domu, odpovídá i samotná struktura expozice. Historie umění dvacátého století se v jednotlivých místnostkách rozpadá do volně pospojovaných korálků různých barev, „pozoruhodné jednotlivosti“ a problémové okruhy jsou upřednostňovány před čistě chronologickým či přímočaře formálně vývojovým hlediskem. Je to pro diváka i pro samotnou sbírku velice šťastné řešení, i když vůle konfrontovat díla z různých časových period se stoupajícími patry poněkud upadá. Jednotlivá tři patra „historické“ části expozice jsou uve-

král Karel V. Ten býval portrétován před rokem 1364 vždy bez královské koruny, zato však s knírem, bradku a v obvyklé „uniformě“ dauphinů: pláštěm s poutnickým odznakem v podobě tří pruhů. Od roku 1364, kdy se stal králem, nosil Karel V. korunu, dával se hladce holit a oblékal se do taláru, který byl opět „uniformou“ francouzských králů. Je tedy nasadě, že jeho portrét z tohoto druhého údobí se dostal darem do Čech, takže malíř Ostatkových scén jej mohl použít jako vzor. Přitom bezděky promítl podobu Karla V. zpět do roku 1356, kdy se tento panovník, tehdy ještě jako zcela jinak vyhlížející dauphin, setkal v Metách se svým císařským strýcem. V létě 1364 přijel pak z Paříže do Čech kyperský král Petr de Lusignan, s nímž Vlasta Dvořáková (1965) identifikovala krále, který ve druhé scéně podává císaři drobnou relikvii v křišťálu. Autorka využila záznam v Svatovítském inventáři o ztraceném relikviáři obsahujícím m.j. dvě partikule Kristova kříže: jednu věnoval francouzský král a druhou „král řecký“.

Složitějším problémem je datování Rodokmene Karla IV. Tato malba začala totiž chátrat po požáru karlštejnského paláce v roce 1487 a v průběhu následujícího století zanikla. (Z katalogu by mohl čtenář snadno nabýt dojem, že byla po dvě staletí ve výborném stavu a potom během jednoho či dvou desetiletí i s omítkou odpadala.) Homolka, stejně jako kdysi Josef Neuwirth (1897), považuje za ekvivalent Rodokmene genealogickou sérii miniatur Matouše Ornyse ve Sborníku císaře Maxmiliána II. Primární je exemplář v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni cod. 8330 (jeho neúplný pražský duplikát v NG byl totiž pozdějšími úpravami). Na základě přímého studia vídeňského kodexu jsem mohl v citované studii zrekonstruovat Ornysovův postup. Jeho dílem jsou manýristické sokly a trůny panovníků stejně jako jejich vysoké koruny, které zcela odpovídají korunám v druhé heraldické části sborníku. Někteří panovníci (např. Clodius, Chlodovik aj.) nemají s malířstvím 2. poloviny 14. století nic společného. Ornysovo maloval do již svázaného kodexu, nepochybně ve svém ateliéru. Drastické rozpory mezi atributy a nápisy vrcholí ku konci celé řady. Která osoba byla v Rodokmeni namalována jako poslední již nikdo nezjistí. Kresebná osnova těch figur, pro něž mohl Ornysovo použít gotické vzory, je značně pokročilejší než Bible Jeana de Sy datovaná 1355, kterou jako analogii uvedl Josef Opitz (1935). Odtud pramení moje dřívější skepse v otázce vztahu Ornysových miniatur ke karlštejnskému originálu. Klíč k řešení této otázky poskytl Max Dvořák (1899), když upozornil na Bibli Karla V. v Haagu datovanou 1371. V pařížském dvorském malířství této doby nalezneme vskutku nejbližší analogie. V Umění 1970 jsem poukázal na slohovou příbuznost hraběte Lamberta cum barba na Ornysově miniatuře s kresbou Lukostřelce v Oxfordu považovanou dnes za ranou práci Mistra Paramentu z Narbonne. V roce 1994 jsem pak mohl v Umění (s. 359d) konstatovat obdobné vztahy dalších miniatur k malbě na někdejší dřevěné přepážce v kapli sv. Hypolita v Saint-Denis a zejména pak k miniaturám v Registre de Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis v pařížské Bibl. Nationale. Zde nalezneme tytéž naturalistické typy hlav a dvorské kostýmy. O možnosti, že by karlštejnský Rodokmen mohl o nějakých 16 let předběhnout vývoj malířství na pařížském

deny názvy „Sen, mýtus, ideál“, „V králově zrcadle a za zrcadlem“, a „Utopie, vize, řád“. Svým způsobem i zde můžeme vysledovat stopy chronologického řazení. První část úvodního patra obsahuje umělce přelomu století smíšené s umělci let osmdesátých (M. Švabinský, A. Hudeček, F. Bílek, J. Róna, A. Střížek), pokračování patří surrealismu a Skupině 42. Těžiště druhého patra leží ve figurativním umění od čtyřicátých let po současnost, a třetí patro se soustřeďuje na konstruktivní tendence a jejich vizionářské přesahy v českém umění. Zajímavé je vidět dějiny českého moderního umění bez připomenutí kubismu, jehož absenci v expozici jsem si vlastně uvědomil až ex-post. Poněkud těžkopádně na mne působí názvy jednotlivých úseků expozice a některé z textových panelů. Názvy jako „Nepovědomý ornament“, „Vzpomínky bez paměti“ nebo „Eurytmie duše“ mají pro můj vkus příliš charakter básnického textu a nikoliv vysvětlující kategorie. Názvy připomínají surrealistickou hru se spojováním nespojitelného, která se ale brzy vyčerpá, zvláště když vztah k vystavenému umění je často jen nejasný nebo příliš hyperbolický. Nesouhlasím s některými kritiky, kteří vyčítají expozici nedbalost či povrchnost ve vytváření jednotlivých seskupení uměleckých děl. Obrazy M. Mainera a F.T. Šimona vedle sebe nestojí jen proto, že se na obou dvou objevují sudokopytníci, ale proto, jakou funkci tato zvířata na jejich obrazech plní. Chápu-li tato zvířata jako symboly umění, jako neuchopitelné a kolem jen probíhající kouzlo imaginace, zdá se mi logika korespondence obou dvou obrazů velice subtilní ale opodstatněná. První místnosti expozice podle mého názoru patří vůbec k těm nejpovedenějším a dva zmíněné obrazy představují krásnou metaforu toho, co nás čeká v následujících místnostech. Samotná architektura domu U zlatého prstenu je nádherná a těžko si dokážeme představit větší kontrast k neméně krásnému Veletřznímu paláci. I v domě U zlatého prstenu k hlubokému zážitku stačí zkoumat jednotlivé detaily schodiště, nebo objevovat zajímavé průhledy několika místnostmi. Za zmínku stojí i v některých povedených korespondencích mezi architekturou jednotlivých místností a vystavenými díly. Drátěné plastiky K. Malicha se zdají vstupovat do souvislosti se stropními štukovými elementy, které mohou sugerovat siločáry energetického pole místnosti. Před vchodem do jedné z místností se díky jejímu nízkému vchodu musíme sklonit, a jak zjistíme po průchodu, čelní stěně, kterou jsme právě v úklonu prošli, dominují tři obrazy Ukřižování. Za skvělý bod považuji vysoký podíl prací na papíře na celkovém počtu exponátů. Umění posledního století nejsou jen olejomalby a bronzové plastiky, ale i drobné náčrtky na méně stálých materiálech. Obraz toho, jak české umění vypa-

dá, je tím zajímavým způsobem doplněn. Nezbyvá než dodat, že jednotlivá specifika a choulostivost těchto prací na světlo budou respektována a bude zaručena jejich ochrana a včasná výměna.

Prostory bez přirozeného denního světla a jen s minimem stěn vhodných k prezentaci malby jsou ideální pro konceptuální a instalační umění. To je také povětšinou zastoupeno v podzemním podlaží domu U zlatého prstenu. Je udivující, že ve sklepení vystavuje pouze dvanáct autorů či autorských uskupení. Zdá se, že divák zde může bloudit donekonečna a stále objevovat další a další místnosti jako v jakési počítačové hře. I k současnému umění sice patří malba a figurativní sochařství, jejich absence je vzhledem k neideálním podmínkám zcela pochopitelná. Za nešťastné považuji tendence některých umělců změnit jim přidělené prostory v jakési miniretrospektivy s několika vzájemně nesouvisějícími exponáty. V miniaturním prostoru V. Bromové, kde fotografiím chybí patřičný odstup, ještě spolu různá díla korespondují, ale v prostoru J. Černického nebo P. Humhala již byla kritická únosnost malého prostoru překročena. Kustodku v barevném šátku v místnosti M. Dopitové pak musíme vnímat přímo jako jedno z jejich uměleckých děl. Fotografie M. Othové se do jí přidělené chodbičky nevejdou a možná by bylo lepší, kdyby tam vůbec nebyly. Rozměrné dílo F. Diaze je skutečně jako vypadlé z počítačové hry. Čekal jsem jen, jestli na mne zpoza rohu vyskočí vesmírná příšera nebo esesák. Nestalo se však nic a jako v případě počítačové hry můžeme po zasunutí posledních zašupovacích dveří na celou záležitost v klidu zapomenout.

Domnívám se, že muzea, jejich sbírky a expozice jsou subjektivní záležitostí a nesou v sobě charakter svých tvůrců. Hledání jediné pravé podoby českého umění dvacátého století musí skončit fiaskem. Je proto zajímavé, jak stejný tým, který připravil stálou expozici umění 20. století ve Veletřzním paláci, dokázal v GHMP přijít se zcela jiným, řekl bych až opačným výsledkem. Věřím, že to není způsobeno jen architekturou domu U zlatého prstenu a charakterem sbírky GHMP, ale i tím, že L. Bydžovská, V. Lahoda a K. Šrp chtěli zkusit něco zcela jiného, nepokračovat v jednom modelu, ale zkusit se na problém podívat z jiné strany. Smutným zjištěním však zůstává, že i během deštivého nedělního odpoledne necelý měsíc po otevření expozice, a to i navzdory desítkám plakátů na zastávkách tramvají a autobusů, jeze téměř celý dům U zlatého prstenu prázdnou. Situace se zřejmě změní za několik měsíců, kdy se nové muzeum v historickém centru Prahy dostane do turistických průvodců. Nechce se mi ale věřit, že se všichni domácí zájemci o umění dvacátého století sešli už na vernisáži.

Volný vstup pro členy UHS.

Po předložení platné členské legitimace, tj. s potvrzením o zaplacení příspěvku na příslušný rok, poskytují následující kulturní zařízení:

Brno, Moravská galerie, Moravské zemské muzeum
Havlíčkův Brod, Galerie výtvarného umění
Hluboká, Alšova jihočeská galerie
Hodonín, Galerie výtvarného umění
Jičín, Okresní muzeum a galerie
Jihlava, Oblastní galerie Vysočiny
Karlovy Vary, Galerie umění

Liberec, Oblastní galerie

Nové Město na Moravě, Horácká galerie výt. umění
Olomouc, Muzeum umění, Vlastivědné muzeum
Opava, Slezské zemské muzeum
Ostrava, Galerie výtvarného umění
Pardubice, Východočeská galerie
Praha, Správa Pražského hradu, České muzeum výt. umění, Galerie hl. města Prahy, Národní galerie
Rakovník, Rabasova galerie
Uherské Hradiště, Galerie Slovákého muzea
Zlín, Státní galerie

Ivan Muchka: Počítačové tiskárny v r. 1998

K napsání této úvahy mě vede snaha vyjádřit se v době, kdy jsou informační technologie zmiňovány bouřkami světové sítě, k otázce, která je již zdánlivě zcela zvládnuta a „nevyvíjí se“. Vzpomínám si, že v osmdesátých letech, v éře domácích počítačů Sinclair a Commodore, byla přepychem i jedno jehličková tiskárna, tisknoucí na úzkou roli papíru. Říkám to proto, že tato prehistorie nicméně souvisí se základním principem počítačového tisku, totiž tisku bodových matic a další pokrok spočíval ve zdokonalení, nikoli změně tohoto principu. Dál ovšem v této paralele jít nelze, protože převážná většina lidstva nemá k tiskařskému řemeslu žádný vnitřní vztah a výklady o tiskařských bodech ji nezajímají.

Co by tedy měl v r. 1998 o počítačovém tisku vědět běžný uživatel, který ovšem na druhé straně nepatří ani k té části lidstva, která informační technologie vůbec odmítá vpustit do svého specifického duchovního světa. Myslím, že jedna z hlavních skutečností spočívá v poznání, že se od sebe velmi liší tiskárny, určené pro jednoho majitele, od tiskáren pracujících v prostředí sítí. A hle, právě tímto slovem „sítě“ se opět dostáváme do žhavé aktuality - pochybovat o tom, že do dnešních sítí se vedle počítačů zapojují i tiskárny, je pošetilé a technicky zpozdilé. Proč? Začněme spouštěnou proudou a stavem připravenosti k tisku - výkonné tiskárny, většinou laserové, někdy ale třeba i na tuhé inkousty („solid ink“), mají společnou potřebu usušit tisk průchodem ve velmi horkém prostředí (např. 200°C). K tomu se musí samy zahřát a k tomu potřebují elektrický proud. V posledních letech se doba zahřívání zrychluje, takže je možné tisknout již po několika sekundách od zapnutí. V případě, že nechceme dále tisknout, přejde tiskárna do stavu „stand by“, kdy se spotřeba elektrické energie pronikavě sníží. Pokud se chceme chovat ekologicky, měli bychom tedy umět sdělit tiskárně po jaké době nečinnosti smí přejít do stavu „spánku“. To je tedy první volitelné nastavení, které po nás tiskárna vyžaduje. Již teď si dovoluji čtenáře upozornit, že těch nastavení probereme víc než deset, takže může ještě včas přestat číst. Asi nejčastější nastavení, které je společně pro majitele oněch levných, jednouživatelských tiskáren, do kterých jejich majitelé musí lít inkoust a oněch drahých, síťových, je nastavení kvality tisku. I málo poučený majitel totiž ví, že je možné uspořit inkoust, pokud nastaví kvalitu tisku na „draft“, „economode“ a podobně. Kupodivu, uživatel síťových tiskáren již k sazím v tonerech tak ohleduplní nejsou, i když i oni samozřejmě mohou spořit jak nastavením přímo v parametru ekonomický tisk, tak i nižším rozlišením (např. pro textové soubory bez polotónových grafik stačí rozlišení 300 dpi bez viditelného zhoršení kvality). Nastavení rozlišení má samozřejmě i vliv na rychlost tisku, i když tam to poznáme až u obrazových dokumentů, nikoli dokumentů, obsahujících pouze text. Je zajímavé, jak málo uživatelé ví, zda má právě nastavení černobílý nebo polotónový tisk („grayscale“) a diví se někdy, že tiskárna pracuje „nějak pomalu“. Z podobné kategorie je možnost volby při náhledových, korekturních tiscích ze zlomových programů (Quark-X-Press,

PageMaker), kdy rychlost podstatně zvýšíme tiskem obrázků s nižším rozlišením, popř. jejich náhradou pouhými geometrickými obrazci. Není třeba opět opakovat, že tím šetříme i toner. Jaká je tedy vlastně rychlost, myšleno počtem stran za minutu. U středních síťových tiskáren již běžně přesahuje deset stran a blíží se k dvaceti stranám za minutu. (U monochromních tiskáren A4 jde o cenovou kategorii asi 50-100 tisíc Kč).

Zajímavé je, že se rychlost téměř nesníží, zakoupíme-li zařízení zvané duplex, které tvoří několik válců, připojených k tiskárně, kde se papír otočí a projede pak tiskárnou ještě jednou. Zastavím se u něj ne proto, že by se oboustranný tisk objevil až v r. 1998, ale proto, že až nyní lidé začínají normálně počítat a chovat se eventuálně také více ekologicky. Zařízení může přinést obrovské úspory papíru, pokud tiskneme jiné dokumenty, než jen jednostránkové urgenční dopisy. V době, kdy si většina lidí pořizovala svou první tiskárnu, tak bylo dost logické, že neměla velkou představu o tom, jak bude vypadat její provoz, jaké budou náklady na kopii a pod. Pak se většinou s rozpaky dívala na dialogové okno s nabídkou tisku zvlášť sudých a zvlášť lichých stránek a tisku pozpátku. Ti zvědavější zkusili vytisknout nejprve stranu 1-3-5-7-9 a pak papíry znovu vložili do zásobníku, aby tiskli 2-4-6-8. V případě, že zapomněli zatrhnout tisk pozpátku v prvním případě a naopak jej „odznačit“ v druhém případě, tak stejně vytiskli bastard, byť oboustranný a tenčí. Dalším ohrožením takové krkolomné akce byl zamotaný papír, který způsobil přeházení stránek. Pokud je dnes na tiskárnu připojeno třeba kolem deseti uživatelů, pak duplexní zařízení přijde každého zhruba na tisíc korun, takže se po čase rozhodně zaplatí. Když jsme již u možnosti ušetřit, nepodceňujte prosím možnost lepších programů, které umožňují i vybrat tisk stránek, které nejdou přímo za sebou a opravit tak v dokumentu např. jen ty strany, které to vyžadují. V PageMakeru, je možné psát čísla stran v libovolné řadě, jen se nesouvisějící čísla musí oddělit čárkami. Dalším znakem velkých, robustních tiskáren jsou i volitelné zásobníky na papír, folie, samolepicí štítky, obálky a pod. Pokud máme více zásobníků, může být v jednom z nich natrvalo třeba hlavíčkový papír podniku. Nejdůležitější ale zůstává volba ručního podávání papíru. Smyslem není práci zpomalit a vrátit se k době, kdy si člověk všechno radši dělal sám, ale umožnit, aby tiskárna pojala i silnější medium, typicky až do váhy papíru ca. 200gr/m², což je již pořádný karton. Při manuálním podávání projíždí a vyjíždí papír bez ohýbání. Zajímavé je i nastavení nejmenšího rozměru, který tiskárnou může projet - např. u tiskáren HP jde většinou o ca 7,5 x 12,7, vkládaných ovšem kratší stranou! Majitelé inkoustových tiskáren se mohou v tomto případě tvářit povýšeně, protože malé rozměry tiskárny jsou pochopitelně pro příjem kartiček malých formátů příznivé. Povýšení ovšem opadne v okamžiku, kdy se inkoustový tisk začne v kartotéce rozpijet pod usliněnými prsty čtenářů.

Strategickou rozvahou bych nazval rozhodnutí, provozovat v řádné podnikové síti pouze výkonné tiskárny. Pak totiž existuje velmi jednoduchá možnost „přesmě-

dvoře netřeba uvažovat.

Rodokmen byl zřejmě dílem několika malířů. Jejich podíl nelze ovšem dnes již blíže vymezit. Homolka se pokouší vzkrísit z mrtvých tzv. „Mistra Rodokmene“, jemuž Neuwirth připsal Ostatkové scény a schodištní cykly. Jan Krofta mu zase připsal Klanění beránku v kapli sv. Kříže, téměř všechny malby v karlštejnské mariánské věži, celý Emauzský cyklus a Ukřižování emauzské, zatímco Vítovský identifikoval „Mistra Rodokmene“ s Theodorikem. Úhm toho všeho připomíná píšeš Jiřího Šlitru „Co jsem měl dnes k obědu“. O vymezení podílu tří významných malířů Karla IV. jsem se pokusil v Emauzském cyklu, jehož vznik lze dnes položit do let 1365-67. Podle katalogu jsem prý Emauzský cyklus přecenil. Zachoval se snad na sever od Alp nějaký umělecky významnější gotický cyklus? Na mezinárodním sympóziu, které pořádá NG ve dnech 23.-25. září bude tedy o čem diskutovat. (6/98)

Za Vilémem Jůzou

Dne 5. března 1998 nás nečekaně navždy opustil historik umění PhDr. Vilém Jůza, dlouholetý pracovník Galerie výtvarného umění v Ostravě.

Narodil se 13. června 1930 ve Znojmě. V roce 1955 absolvoval studium oborů dějiny umění a estetika na filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci u profesorů Václava Ríchtra a Bohumila Markalouse. Po studiu se stal ředitelem Slováckého muzea v Uheráckém Hradišti, kde vytvořil regionální galerii a pro tento účel získal budovu tzv. Staré pošty. V roce 1964 přešel na místo odborného pracovníka galerie v Ostravě, kde, později ve funkci vedoucího odborného oddělení a kurátora pro sbírku starého umění, se po více než třicet let podstatnou mírou podílel na akviziční práci instituce, na přípravě výstav, odborné publikační a znalecké činnosti i na každodenní osvětovo výchovné činnosti instituce.

Na vědeckou dráhu vstoupil PhDr. Vilém Jůza již svojí závěrečnou prací na vysoké škole, ve které vyřešil problematiku sochařské rodiny Žurnů především tím, že v moravském díle Michala Žurny rozpoznal časnou tvorbu známého rakouského sochaře považovaného do té doby za jiného člena této rozvětvené umělecké rodiny (Moravské dílo Michala Žurny, Umění VIII, ČSAV, Praha 1960). Jeho objevná práce byla přijata domácí i zahraniční literaturou (Die Bildhauerfamilie Žurn 1585 - 1724, Schwaben-Bayern-Mähren-Österreich, sborník statí - katalog výstavy v Braunau am Inn 1979). K problematice tvorby kremsmünsterského sochaře na Moravě se nedávno vrátil v příspěvku, jenž řešil otázku ideové koncepce kroměřížské Květné zahrady a do té doby autorsky neurčené sochařské výzdoby tamní kolonády (Historická Olomouc a její současné problémy V, Olomouc 1985; K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži, Památky a příroda 8, Praha 1990, s. 458 a n.). Ještě za studia se zabýval též unikátním barokním sochařským souborem farního kostela v obci Koprivná na Šumpersku. Určil jej jako časné dílo významného bavorského pozdně barokního sochaře Ignáce Günthera. Rovněž tento poznatek publikovaný v zlínském sborníku Umě-

ní a svět I v roce 1958 byl akceptován odbornou světovou literaturou (D. Heikamp: Ignaz Günther, Fratelli Fabri, Milano 1966; H. Keller: Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte X., Berlin 1971 a další). Za pobytu v Uherském Hradišti napsal dr. Jůza, spolu se svojí první ženou Alenou (roz. Škrobálovou + 1970), monografii Uherské Hradiště, která vyšla ve Zlíně v roce 1958. O šest let později byla vydána monografie Kroměříž, na které se dr. Jůza, jako znalec především problematiky moravského sochařství 17. a 18. století, podílel, spolu se svým kolegou PhDr. Jaroslavem Petřem, učitelem prof. PhDr. V. Richtrem, DrSc. a doc. PhDr. I. Krskem. Ve funkci ředitele Slovákého muzea a později i galerie v Uherském Hradišti se dr. Jůza odborně soustředil hlavně k výtvarné problematice. Věnoval pozornost mladým autorům; v roce 1960 například dílu grafika Jana Lebiše a o rok později předčasně tragicky zesnulého sochaře Evžena Macků. V roce 1963 připravil soupis díla Jiřího Jašky a katalog k výstavě „Antonín Procházka, obrazy a kresby z let 1904- 1944“. Podílel se i na realizaci výstavy starého umění, na zlínské expozici Umělecké památky východní Moravy, která probíhala v březnu 1960 v prostorách Domu umění. K jeho objevným pracem patřila příprava výstavy a monografického katalogu do té doby neznámého díla moderního malíře jihoslovanského původu, který žil jistou dobu v Uherském Hradišti. Byl to předčasně zesnulý Miloš Boria, jehož první souborná výstava proběhla v roce 1964 v Uherském Hradišti a poté v Hodoníně. Zájem o moderní umění v místních politických kruzích se setkával dlouho s nepochopením, proto pozice Viléma Jůzy jako nestranika byla koncem padesátých let velmi svízelná a hrozila tvrdými kádrovými sankcemi. Nicméně již v květnu 1958 realizoval Jůza m.j. samostatnou výstavu Vladislava Vaculky a o rok později Vladimíra Vašíčka. Akcemi upozornil na hodnoty těchto nekonformních moderních moravských autorů. Spolupracoval i na zrodu bienálních výstav názorově mladých autorů regionu realizovaných od roku 1965 Domem umění v Hodoníně pod názvem „SETKÁNÍ“. Ve spolupráci s hodonínskou galerií připravil soupis grafiky Petra Kryštofa (1965) a soupis grafického díla Vladislava Vaculky (1967). Při práci s písemnou pozůstalostí redaktora Franta Kretze objevil a publikoval neznámé dopisy Antonína Slavička (Dopisy Antonína Slavička Františku Kretzovi in: Umění IX, ČSAV, Praha 1961). Jeho heuristická práce o historii olomouckého zlatnictví zůstala bohužel nevyužita. Z iniciativy dr. Jůzy již od roku 1959 vycházel v Uherském Hradišti sborník archeologických, historických, etnografických a obecně kulturně historických statí „Slovácko“, který po několik let řídil spolu s J. Jančářem a redakční radou. Jeho prostřednictvím šířil duchovní hodnoty v širokém regionu a publikoval řadu vlastních myšlenek, zasahoval i do teoretických otázek památkové péče a muzeologie. V oblasti památkové péče pracoval již za studia, kdy se podílel na soupisu architektury I. kategorie (1951) a na soupisu nemovitostí jednotlivých okresů na severní Moravě. V Uherském Hradišti pracoval na dalších soupisových akcích ve spolupráci s Krajským střediskem památkové péče a ochrany přírody v Brně a účastnil se práce okresní památkové komise i Ústřední muzejní rady při MK v Praze.

rovat“ náš tisk okamžitě z jedné tiskárny na druhou. To může být aktuální v okamžiku, kdy je jedna síťová tiskárna delší dobu zaneprázdněna tiskem velkého dokumentu, nebo se právě porouchala, nebo se na ní provádí výměna toneru, údržba a pod. Pokud máte malý soubor, který se vejde na disketu, tak s ním pochopitelně můžete odejít ke kolegovi do sousední kanceláře a tisknout tam. Pokud tisknete desítky MB, pak je tomu jinak. Zajímavá možnost je i vytisknout něco pro kolegu z jiného poschodí tak, aby si pro výtisk mohl dojít k tiskárně, kterou má nejbližší. Předcházející řádky bych nazval zahřívacím kolem pojednání o tiskárnách - vytisknout dnes čtyřverší Omara Chajáma asi opravdu není problém a je v podstatě jedno, na jaké to bude tiskárně. Jak je to ale s tiskem fotografií? Pokud jsme v minulosti pracovali s tiskárnou, která měla rozlišení 300 dpi, pak již víme, že s ní to prostě nešlo. Rastr byl tak hrubý, že nebylo možné ani stínovat plochy např. v tabulkách, formulářích databází a pod. natož tisknout fotografie. Jestliže přijmeme určité základní omezení, totiž že kontinuální optický dojem fotografie je dán chemickým postupem její výroby a laserová reprodukce bude vždy diskontinuální, pak můžeme začít experimentovat. Standard dnešních tiskáren s rozlišením 600-1200 dpi to totiž umožňuje v nebyvalé míře. Musíme si ovšem uvědomit několik faktorů, z nichž primární je souvislost provozní paměti tiskárny s velikostí souborů a jemností rozlišení, v jakém chceme tisknout. Výrobci někdy nabízejí základní model s menší pamětí, než jaká je zapotřebí ke zvýšení rozlišení (enhanced resolution). Další důvod pro nákup dostatečně velké paměti je pak pochopitelně rychlost zpracování. Doporučené velikosti paměti se dnes u tiskáren A4 pohybují kolem 16 MB a výše. Některé ovladače tiskáren (drivery) navíc musíme na velikost paměti naší tiskárny „upozornit“, aby ji vůbec začaly využívat - to je ovšem již detail procesu, kterému se anglicky říká „set up“ a češi se spokojí s nic neříkajícím „nastavením“. Skutečně novým rysem kvalitních tiskáren je nyní ale i možnost zvýšení počtu odstínů šedi, který se dostal až za číslo dvě stě, což jsou skutečně vynikající parametry, jak vám potvrdí každý fotograf. Takový výkon můžeme někdy ocenit zcela neočekávaně, protože např. při tisku některých webovských stránek se objevují barvy, jejichž převod do šedé škály může vést až k celkové nečitelnosti - když nám např. červené písmo na zeleném pozadí na papíře zcela zmizí. Lze si však představit i obrácený postup, kdy záměrně škálu šedi redukuje. Vždy to však znamená jedno společné - musíme vědět, kde se taková volba v počítači uskutečňuje. A tímto se již dostáváme k „jádro pudla“, totiž k hospodárnosti a efektivnosti tiskáren. Je totiž obrovský rozdíl, zda se rozhodneme tisknout fotografii na levné inkoustové tiskárně a pak jen odevzdaně čekáme, za jak strašně dlouho se fotografie s podélnými šmouhami objeví a jak strašně moc přitom spotřebuje drahého inkoustu, nebo zda budeme tisknout fotoreprodukce na síťové tiskárně s mikrotonerem, který je sice také za peníze, kde je ale možné toner doplňovat vícekrát do stejného zásobníku (současný stav umožňuje jedno doplnění se stávajícím válcem a několiknásobně s tzv. tvrze-ným válcem). Kdybych chtěl situaci skutečně extrapolovat, tak bych řekl, že dnešní typické internetové do-

kumenty jsou tónované a za jejich typografickou atraktivnost a výraznost platíme cenu dražšího tisku (naproti tomu se nejeví jako hlavní problém velikost tištěného souboru, protože internetové dokumenty jsou vesměs z hlediska počtu kB velmi úsporné, až la-konické). Kdo chce tedy pracovat s internetem, měl by na to pamatovat i při výběru tiskárny.

Toto stručné pojednání se vyhnulo otázce barevného tisku a to z několika důvodů. Nemohu se totiž zbavit dojmu, že většina uživatelů již pokládá monochromní tisk za něco zcela běžného a banálního, kde není třeba se již nic „učit“. Tento omyl mě ještě více než u samotných uživatelů mrzí u pracovníků, kteří pro školy a instituce techniku nakupují a jsou odpovědní za odpovědné vydávání peněz. Záměrně jsem se proto omezil na „černobílý“ tisk, abych poněkud provokoval. Jakmile se totiž začneme zajímat o tisk barevný, a to bychom měli, pak se dostaneme k otázkám barevné věrnosti, věrohodnosti barev, kalibrace zařízení a tolika dalším, že je až strach o nich psát, aby se čtenář nevyděsil. Platí zde ale jedna zákonitost, kterou bych přece jenom chtěl na závěr říci. Zásady o rychlosti, úspornosti, efektivnosti velkých síťových tiskáren zde nejen platí zcela analogicky, jako u tisku černého, ale zcela přirozeně se dále násobí (vnějším dokladem toho může být už pouhý fakt, že tyto tiskárny většinou již ani nepoužívají jiná připojení než Ethernet 10 Base T, protože další typy připojení - jednotlivec nebo tzv. lehká síť - ani nepřipadá v úvahu ze všech výše uvedených důvodů). Abychom si dobře rozuměli - to nemá být diskvalifikace vynikajících tiskáren jako je třeba Epson Stylus - chci jen říci, že Váš administrátor sítě by se měl poohlížet po barevných tiskárnách nejspíše od fy. Tektronix a vy byste mu zase neměli vyčítat, že chce utratit příliš mnoho peněz.

P.S. Tento článek se vyhnul teoretickým a příliš specializovaným otázkám - přesto bych si dovolil upozornit, že údaje o tzv. jazycích, které příslušná tiskárna zvládá, nejsou nějakou ozdobou, třeba proto, že např. tiskárna rozšířená o tzv. postscript je někdy až o deset tisíc Kč dražší než její sestra bez postscriptu. Pokud tento parametr budete při nákupu ignorovat, protože vám „odborník“ řekne, že „to stejně nevyužijete“, pak se vám může značně zkomplikovat práce s něčím, čemu se říká počítačová typografie nebo předtisková příprava, která je bez postscriptu nemyslitelná. Pokud se chystáte vytvářet soubory přímo pro osvit a chcete na tiskárně simulovat kontrolní nátisky, pak kupujte tiskárny s postscriptem. To mě přivádí k poslední myšlence, o kterou bych se rád podělil - právě v souvislosti s postscriptem by vám někdo mohl tvrdit, že „je to nutné jen pro Apple“. Výkonné síťové tiskárny se vyznačují jednou rozumnou vlastností, totiž schopností pracovat v tzv. heterogenním prostředí, jinak řečeno současně (bezprostředně za sebou, tak jak se soubory staví do fronty) tisknout dokumenty z operačních systémů PC, Mac, Unix a pod. Nemusíte tedy dealerovi při nákupu tiskárny vysvětlovat, jaký máte počítač a s jakými konektory. Končíme tedy chválou tiskáren, které jsou jakousi oázu kompatibility v tomto totálně nekompatibilním světě. Ať žije kvalitní počítačový tisk!



Po nástupu do práce v Krajské galerii v Ostravě v roce 1964 se PhDr. Vilém Jůza orientoval především na sbírkotvornou práci a na celkovou koncepci galerie. Fondy

ostravské galerie po systematických průzkumech soukromých sbírek v Praze i v regionu a cílevědomých nákupech rozšířil a vybudoval ucelený soubor evropského malířství, který odborně zhodnotil v katalogu k výstavám v roce 1970 a 1979 a dále k výstavám Španělsí umělci pařížské školy ze sbírky GVU v Ostravě (1992) a Německá zastavení, příspěvek k problematice německého malířství v Čechách a na Moravě (1996) a další rozsáhlý soubor ruského malířství. Druhý soubor prezentoval i s odborným katalogem v roce 1977 (Ruské malířství ze sbírek GVU v Ostravě) a v roce 1981. Jeho zásluhou došlo i k řadě závažných akvizic do sbírky českého malířství 19. století, kterou veřejnost spatřila v roce 1978 (České malířství ze sbírek GVU v Ostravě) a 1988 (České malířství 19. století ze sbírek SMGVU v Ostravě). Přínosem k poznání našeho umění 19. století se stalo i vystoupení dr. Jůzy na sympoziu o umění 19. století pořádaném UK v Praze (Tvorbá obrozeného slezského malíře Jana Winklera). Čtvrtý sbírkový soubor ostravské galerie, do jehož kvality pozitivním směrem dr. Jůza zasahoval představuje sbírka českého umění 20. století doprovázená Jůzovými katalogovými údaji a statí „Minulost a dnešek galerie v Ostravě [...]“ z roku 1968. Na základě této práce se v Ostravě uskutečnil v téže roce celostátní seminář k problematice budování sbírek umění 20. století. K výsledkům těchto systematických studií lze přiřadit též článek, ve kterém je shrnut vývoj ostravských galerijních fondů (Sbírky galerie výtvarného umění v Ostravě in: 70 let Domu umění v Ostravě 1926- 1999, GVU 1996) a stať, ve které bylo poprvé zhodnoceno široké období českého výtvarného dění let padesátých (Smutná léta padesátá in: Prostor Zlín 2, 1994 č. 5).

Odhodl PhDr. Viléma Jůzy z řad českých historiků umění znamená těžkou ztrátu nejen pro nás pro všechny, kteří jsme patřili k okruhu jeho přátel, ale především pro odbornou badatelskou a galerijní práci, které zasvětil celý svůj život. Josef Maliva

Personálie a informace

Herderova cena

Jednu z sedmi cen Gottfrieda von Herdera na rok 1988, kterou od roku 1964 prostřednictvím vídeňské univerzity uděluje Stiftung F.V.S. v Hamburku, obdržela česká historička umění Eliška Fučíková, ředitelka odboru památkové péče v Kanceláři prezidenta České republiky, a to jako ocenění své dlouholeté badatelské práce zejména v oblasti rudolfinského umění. Před ní byli z řad českých historiků umění touto cenou, která je určena významným spisovatelům, hu-

debníkům, výtvarným umělcům a vědcům ze zemí jižní a východní Evropy, Hugo Rokyta, Jaroslav Pešina, Albert Kutal, nebo Jiří Kotalík. S Herderovou cenou je spojeno rovněž stipendium určené ke studiu na vídeňské univerzitě, nebo jiné tamní vysoké škole; jako svého stipendistu si dr. Eliška Fučíková vybrala studentku 5. ročníku Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně Michaelu Loudovou, která pracuje na diplomové práci o malířském díle brněnského barokního malíře rakouského původu Josefa Sterna. Blahopřejeme.

Vědecká rada Národní galerie rezignovala

Na svém zasedání dne 28. května 1998, po necelém roce svého působení, odstoupila vědecká rada Národní galerie v Praze ve složení: dr. Vojtěch Lahoda - předseda, doc. Lubomír Slavíček - místopředseda, dr. Eliška Fučíková, dr. Kaliopi Chamonikolasová, akad. mal. Mojmír Hamsík, dr. Zdeněk Hojda, doc. Jiří T. Kotalík, prof. Thomas Messer, doc. Jan Royt, dr. Jiří Švestka, dr. Jindřich Vybíral a prof. Jiří Wittlich, když se již předtím svého členství v radě vzdala dr. Alexandra Brabcová. Hlavním důvodem rezignace celé vědecké rady se stal nový statut NG, který v dubnu vydalo ministerstvo kultury ČR bez přihlednutí k návrhům vedení NG. Tímto statutem byla vědecká rada, která je podle svých dosavadních stanov poradním orgánem ředitele NG ve věcech odborných a koncepčních, přidělena řada dalších činností, zejména organizační povahy (např. projednávání personálních otázek, nebo organizačních norem ústavu), které do té doby zastávala Rada NG zřízená ministerstvem kultury. Členové stávající vědecké rady nepovažují v žádném případě za vhodné směřovat funkce organizační a odborné, navíc za situace, kdy vědecká rada jako pouhý poradní orgán není a ani nemůže být vybavena žádnými pravomocemi. Současně důrazně odmítají nekompetentní přístup ministerstva, které se tímto způsobem snaží zbavit své odpovědnosti, kterou má před veřejností k NG. Odstupující rada současně doporučila generálnímu řediteli NG, aby si sestavil nový poradní orgán zabývající se výhradně otázkami odborné činnosti.

Novými přednášejícími

v Semináři dějin umění na filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně se od září 1998 na poloviční úvazek stávají PhDr. Milena Bartlová, CSc. a Mgr. Lada Mrázková-Hubatová. Současně zde jako externí učitel bude v zimním a letním semestru 1998/1999 působit Pablo Díaz Jiménez.

Pracovní tým Sbírek moderního a současného umění

Národní galerie ve Veletržním paláci od ledna 1998 posílila dlouholetá pracovnice Galerie hlavního města Prahy PhDr. Marie Klimešová-Judlová, která se podílela na přípravě a realizaci výstavy Františka Kupky.

Činnost Společnosti přátel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze obnovena

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze navazuje na starou tradici a obnovuje činnost někdejší Společnosti přátel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Společnost soustřeďuje okruh příznivců, sběratelů a všech zájemců o umělecké řemeslo, umělecký průmysl, starožitnosti i o soudobé umění a design z řad jednotlivců

i institucí, kterým nabízí především bližší a trvalý kontakt se sbírkami Uměleckoprůmyslového muzea. Ten se uskutečňuje formou volného vstupu do stálých expozic a na výstavy, zvaním na vernisáže a další akce muzea, příležitostnými prohlídkami bohatých muzejních depozitářů, tematickými přednáškami, poradenskými soustředěními, event. exkurzemi do mimopražských poboček Uměleckoprůmyslového muzea a také tematickými zájezdy mimo území České republiky. Členové svými diferencovanými příspěvky v jednotlivých kategoriích (senior/student 150 Kč; člen 300 Kč; rodina 450 Kč; podpůrce: 4.000 Kč a přítel-mecenáš 15.000 Kč a výše) mají tak možnost spoluúčastnit se péče o naše kulturní dědictví a jeho zachování pro příští generace. Kromě uvedených typů členství hodlá Uměleckoprůmyslové muzeum udělovat - po usnesení správní rady - také čestné členství, a to osobnostem, které se zasloužily o rozkvět, obohacení a propagaci Uměleckoprůmyslového muzea v kulturním světě.

Nová adresa Institutu dějin umění ve Vídni

Institut dějin umění Vídeňské univerzity (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien) sídlí od podzimu 1997 na nové adrese: Universitätscampus AAKH/Hof 9-1090 Wien, Spitalgasse 13, tel.: 0043/01/427741401. Na stejné adrese se nachází i odborná knihovna pro dějiny umění při Univerzitní knihovně ve Vídni (Fachbibliothek für Kunstgeschichte an der Universitätsbibliothek Wien), tel.: 0043/01/427716600 nebo 427716603.

Nový člen výboru UHS

Na schůzi výboru UHS dne 24. dubna 1998 byla jako jeho nový člen ve funkci tajemníka kooptována PhDr. Anďela Horová z Ústavu dějin umění AV ČR. V této své funkci převzala mj. veškerou agendu spojenou s evidencí členů, tj. přihlášky, výměna starých legitimací za nové, vybírání členských příspěvků atd. po paní Dušaně Barčové. Úřední hodiny byly stanoveny na pondělí 13 - 17 hod., pro mimopražské členy příp. po předchozí telefonické domluvě. Výbor UHS současně děkuje své dlouholeté spolupracovnici, paní Dušaně Barčové za její obětavou práci ve prospěch UHS.

BULLETIN 1~2/98

Ročník 9 / Volume 9

Vydává / Published by: Výbor Umělekohistorické společnosti v Českých zemích (UHS) / Czech Association of Art Historians (CAAH)

Vychází čtvrtletně / Published four times a year, Uzávěrky / Deadlines: 31.3, 30.6, 30.9, 31.12.

Redakce / Editors: D. Barčová, L. Konečný, I. Muchka, M. Večeřáková

Zahraněční korespondent / Foreign Editor: M. Simons

Grafická úprava / Layout: I. Muchka

Adresa redakce / Editors Address:

D. Barčová, ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1

Tel. 2422 8547 Fax: 2422 9436

E-mail: arthist@site.cas.cz, muchka@kav.cas.cz (písemné materiály zasílejte pokud možno na disketách 3,5", oper. systémy DOS, Windows, Apple / manuscripts should be written on floppies 3,5", system DOS, Windows or Apple, reprodukce z digit. kopírek nebo digit. záznamy/reproductions from digital copiers or scanned images)

ISSN 0862-612

© 1998 Umělekohistorická společnost v českých zemích